ULLETIN DE LA SOCIETE
ES HISTORIENS DU THEATRE

PUBLICATION TRIMESTRIELLE

1e Année. N° 1 JANVIER-MARS 1939

7-9

-43

SOMMAIRE

Liminaire.
Dramaturgie nouvelle (M. Fuchs).
Le Théâtre et la Gravure (Paul Prouté).
Nos illustrations.
La Confrérie de la Passion (Alice Demartres).
Chronique.
Notes et documents.
Correspondance.

PARIS. LIBRAIRIE E. DROZ. 25, RUE DE TOURNON

portance de notre *bulletin*. Il importe que nos amis affirment autour d'eux ce que dit certaine petite feuille de propagande, dont, par parenthèse, on ne demande pas souvent des exemplaires au secrétaire : nous ne sommes pas un groupement de spécialistes, nous nous adressons aux amateurs cultivés, nous avons besoin d'eux : sans qu'il s'en doute, le public du théâtre œuvre pour le théâtre — d'une façon bien plus mystérieuse et haute que par le paiement de sa place. Il faut également amener à nous le plus possible de *jeunes*, si l'on veut que la société survive à ses créateurs.

Enfin une dernière requête, d'un « matérialisme sordide » celle-là, mais indispensable : nous demandons un effort... de régularité contributive. Nous avons dû, l'an dernier, nous rappeler au bon souvenir de plusieurs de nos amis, qui avaient oublié de verser leur cotisation. Notre appel a été entendu, le nombre des défections a été infime, et les sommes récupérées de la sorte nous ont permis d'améliorer sensiblement notre situation financière.

Mais cela ne s'est pas fait sans travail ni frais supplémentaires; aussi demanderons-nous à nos amis de nous les épargner à l'avenir. Ils trouveront, encartée dans le présent numéro, une formule de versement à notre compte de chèques-postaux : nous les prions instamment de l'utiliser pour s'acquitter tout de suite : la bonne marche et le développement futur de la société sont à ce prix.

D'avance, merci !

DRAMATURGIE NOUVELLE
(A propos de livres récents)

Il y a quelque paradoxe à choisir ce titre pour analyser deux livres (1) dont les auteurs se défendent bien fort d'être des novateurs. M. Touchard, le premier en date, esquisse

(1) Pierre-Aimé Touchard. *Dionysos, Apologie pour le Théâtre*, Paris, Aubier, Collection « Esprit », 1938, 198 p., pet. in-8°. — Louis Jouvet. *Réflexions du Comédien*. Paris, Nouvelle Revue Critique, Collection « Choses et gens de théâtre », 1983, 208 p. pet. in-8° ill.

une théorie du « néo-classicisme », un mot qui n'est guère d'avant-garde; M. Jouvet, quelques mois plus tard, appelle, et déjà constate, un « retour à la vraie tradition ». Tous deux se rencontrent à l'arrivée, quoique leurs voies aient été bien différentes : le premier parle en philosophe — peut-être va-t-il trouver le mot bien gros ? — le second parle en homme du métier — et j'espère qu'il ne s'offensera pas si j'ajoute : en homme d'affaires.

M. Touchard est allé droit au fait essentiel : il s'est demandé pourquoi l'homme éprouvait un tel plaisir à contempler, en commun, la représentation d'un *acte*. Et il propose l'explication suivante : le théâtre satisfait le besoin de « dépassement » qui est dans l'homme, le besoin de « prendre connaissance de ses virtualités », de voir jusqu'où peuvent aller l'amour, la colère, la joie, la cruauté, dans un monde affranchi des multiples entraves de la vie pratique ou de la vie sociale. Le spectacle de ce monde « surhumain » sera tragique ou comique, selon qu'il provoquera l'*adhésion* ou le *refus*, que le spectateur se reconnaîtra dans le personnage présenté ou reniera au contraire toute ressemblance. L'« atmosphère tragique » ou l'« atmosphère comique » ne se distinguent en réalité que par ces attitudes opposées de l'assistance.

L'erreur, séculaire, est de regarder la tragédie et la comédie comme des genres définis par l'opposition de leurs procédés. Contre-sens initial que deux autres ont suivi, fatalement. D'abord les larmes et le rire, conséquences habituelles, mais non pas constantes et nécessaires, de cette adhésion ou de ce refus, ont été considérés comme une fin en soi. C'est ainsi qu'est né ce que M. T. appelle le « Théâtre de la Sensibilité », qui va pour lui de la tragédie d'Euripide au drame bourgeois, au drame romantique et aux « pièces » contemporaines. On y cherche à « faire pleurer pour faire pleurer », même par des « moyens illicites », par la multiplication d'incidents extérieurs et fortuits, qui ne sont pas dus au développement nécessaire et logique des caractères. D'autre part, « l'effet de toute œuvre d'art étant de rejeter l'homme à sa méditation », on a prétendu que le théâtre devait se proposer non de provoquer cette méditation, mais

de l'orienter, de lui dicter un programme, voire des conclusions. De là le théâtre de propagande, la pièce à thèse; de là surtout l'irritante et vaine discussion sur les rapports du théâtre, de la morale et de la religion. On lui demande non d'inciter à réfléchir, mais de répandre de « bonnes idées »; on prétend le juger sur « l'action pratique immédiate », au nom d'un « code de convenances », d'un *credo* social ou religieux.

C'est attribuer au théâtre un pouvoir qu'il n'a pas, ou bien couvrir d'un prétexte spécieux des sentiments pas très honorables. Le théâtre est un *signe* et non une *cause; Tartufe* n'amène pas les vrais croyants à la sincérité : « leur conversion était déjà faite »; il n'agit pas davantage sur les hypocrites, qui se reconnaissent et vocifèrent. Mais il révèle, par les remous qu'il produit, la réalité du mal. « Le théâtre est un miroir... c'est d'ailleurs parce qu'il est un miroir que tant de gens feignent de le réprouver. » Obliger l'homme à voir clair en soi, telle est la seule forme d'action qui lui soit permise; toute autre ambition d'action directe amène fatalement le dramaturge à s'adresser non pas aux hommes, mais à certains hommes, dont il espère être mieux entendu. Il rétrécit le drame à la mesure de ce groupe social, ethnique ou politique, au lieu de l'amener à se *dépasser*, à penser humainement. D'où la médiocrité, l'impuissance, la vie éphémère de tous les théâtres de « classé », que leur conformisme soit de droite ou de gauche, extrémiste ou « juste-milieu ».

La marque visible de cette incurable infirmité, c'est le manque de style. Car le style, c'est essentiellement le passage de l'individuel à l'universel, la révélation sous les *réalités* passagères, de la *Nature* éternelle. D'où la nécessité, pour l'écriture dramatique, de « s'élever au-dessus du style quotidien ». C'est la vraie raison de l'usage du vers : « il favorise l'éclosion de la formule directe, condensée, incisive »; il peut être, par là, un moyen de « dépassement »; mais il n'est pas le seul : « une prose rythmée, solide, où l'on n'imagine pas qu'un mot puisse y changer sa place », est un procédé non moins efficace. Mais l'un comme l'autre, vers ou prose poétique, requièrent travail, scrupule et patience; pour les industriels du théâtre, il est plus simple de suppléer à

cet art difficile par la surabondance de la mise en scène, dont le moindre défaut est de détourner de l'acteur l'œil du spectateur, et le spectateur de lui-même. Ainsi est rendu plus difficile l'acte d'adhésion ou de refus, « l'acte dionysiaque », la participation vraie au drame. Et comme le langage usuel nous joue très souvent le méchant tour de révéler ce que nous ne voudrions pas nous avouer à nous-mêmes, voici que le terme de *tableau* — image morte — a remplacé sur l'affiche le mot *acte* — réalité vivante.

*
* *

J'ai résumé fidèlement ce livre, je veux dire avec une entière bonne foi, mais avec le sentiment que tout résumé comporte inexactitude, surtout quand l'ouvrage est d'une pensée aussi dense que celui-là. J'espère ne pas m'être mépris sur les idées maîtresses, mais j'ai dû laisser de côté mille détails intéressants, des aperçus ingénieux, des observations pénétrantes, notamment sur la valeur esthétique des procédés modernes, T. S. F. ou cinéma. Tout cela mérite une lecture attentive et serait digne d'une discussion approfondie. Inutile d'ajouter qu'elle ne saurait s'instituer ici, ni dès maintenant. Je ne voudrais pas davantage faire état, contre M. T., de quelques sévérités excessives à mon gré de vieux « sorbonnard » (le vilain mot, aigre et injuste !) contre le romantisme. Non seulement *Hernani* reste supérieur — je dis bien : théâtralement — à la *Mère Coupable,* mais on trouverait sans peine, au moins dans la seconde génération romantique, des phrases et des pages tout empreintes de « néo-classicisme ». Racine rencontrait Shakespeare su la table de Musset, aux comédies duquel je n'ai pas trouvé, dans tout le livre, la moindre allusion. Il y aurait eu là, cependant, quelques remarques importantes à faire sur le comique sans rire, et « surréel », parce qu'irréel.

Il manque ici quelque chose. Ce n'est pas le sel endroit où ce livre, remarquable, nous laisse une impression d'inachevé et d'incomplet. Même dans une esquisse sommaire; — c'est ainsi que l'auteur qualifie son ouvrage — toutes les parties pourraient être indiquées à la place convenable; tandis qu'à

certains endroits, on ne trouve plus trace de ce qu'on attendait. Le chapitre sur le Théâtre de la Sensibilité en appelait un autre, qui ne vient pas : s'il est vrai que certains ont fait pleurer pour pleurer, et par des moyens illicites, certains autres n'ont-ils pas voulu provoquer le rire pour le rire, et par des moyens qui ne valaient pas mieux ? Y a-t-il, pour ainsi dire, sur le plan comique un symétrique du drame bourgeois sur le plan tragique ? et quel est-il ? Est-ce le vaudeville bien graveleux, avec messieurs en caleçon et dames sans jupe ? Pourtant ces énormités peuvent retrouver, par leur outrance même, une fantaisie, grossière il est vrai, mais de réelle valeur comique. Et puis, avant de descendre à *Coralie et C°*, la comédie a passé par *le Glorieux* et *le Méchant*. Si le drame a voulu faire pleurer sans réfléchir, la comédie a voulu faire réfléchir sans rire. Le chapitre V bis — dont je regrette l'absence — aurait-il dû s'intituler « Le Théâtre de la Raison » ? Inutile ! ses prôneurs l'avaient baptisé, il y aura bientôt cent ans, le Théâtre du Bon-Sens. J'aurais aimé que M. T. nous en dît quelques mots : ils eussent été certainement savoureux.

Le chapitre sur le Public ne me satisfait pas non plus entièrement : le spectateur n'y est considéré, ce me semble, que comme client, et la seule question posée est de savoir s'il vaut mieux écrire des pièces pour une clientèle restreinte et homogène, ou pour une clientèle étendue et variée. M. T. condamne fort pertinemment le théâtre de classe; peut-être aurait-il dû, cependant, faire une distinction au point de vue de la valeur dramatique, entre le théâtre pour la classe dirigeante, et celui qui s'adresse à la classe opposante. Car le second, parce qu'il veut entraîner à la révolte le plus grand nombre de gens possible, est forcé de faire appel, au-delà des sentiments de classe, à l'humain, et même au surhumain. Sans compter qu'il contient en soi, bien plus que le théâtre des satisfaits, une force de « dépassement », d'adhésion ou de refus : le potentiel de sa « tension dionysiaque » est plus élevé; Gorki a tout de même plus d'allure que M. de Curel. Mais, cela mis à part, il reste que, dans ce chapitre, le spectateur n'apparaît pas comme un agent du drame; il n'est considéré que sous son aspect réceptif. Le lecteur, après avoir compris que l'atmosphère tragique ou l'atmosphère comique dépendait de l'attitude de ce spectateur, est

un peu déçu de voir que cette *action*, de même signe que celle du drame, ou de signe contraire, n'est pas analysée.

Et l'acteur ? M. T. m'en parle qu'en passant, avec justesse et justice d'ailleurs, mais en négligeant, à mon avis, l'essentiel. Le hasard m'a fait lire, à quelques jours d'intervalle, *Dionysos* et *l'Introduzione alla storia del teatro drammatico*, de M. Silvio d'Amico (*Rivista Italiana del Dramma*, septembre 1938, p. 129 à 136) : j'ai trouvé dans cet article une formule plus nette et précise du rôle vrai de l'acteur. M. S. d'Amico, définit le théâtre dramatique : « la communion d'un public avec un spectacle vivant, *qui lui est donné par un être sensible à la présence de qui le regarde* ». (La partie en italique n'est pas textuellement de M. S. d'Amico, mais résume, je crois, exactement sa pensée.) Tous les acteurs s'accordent pour constater cette mystérieuse liaison entre eux et le public, et M. T. ne la mettrait probablement pas en doute; mais il l'a complètement négligée. Celà me paraît aussi regrettable que sa conception par trop « statique », du public. Son livre eût gagné sans doute en clarté, et en force convaincante, si la question de l'acteur comme *agent* véritable du drame avait été seulement posée. Mais, sur la diction et sur le jeu, pas un mot; ce sont pourtant bien les moyens — au sens propre d'intermédiaires — par lesquels l'œuvre passe au public, donc détermine son attitude, et conséquemment l'atmosphère. J'entends bien que M. T. a surtout en vue le théâtre *écrit* (ce qui pourrait bien être une abstraction dangereuse); il affirme à plusieurs reprises la primauté de la parole, mais nulle part, même dans le chapitre sur le style, on ne voit comment, et selon quelle hiérarchie, les autres moyens se subordonnent à celui-là. Des remarques pénétrantes, mais dispersées, n'arrivent pas à dissiper ce trouble. Ici encore, je me permettrai de soumettre à M. T. la formule — un peu « coupante » mais juste en général — de M. S. d'Amico : « Au cinéma la vision est commentée par la parole au théâtre la parole est commentée par la vision. » Acceptée ou rejetée, cette formule garderait au moins le mérite de poser nettement le problème des rapports entre les deux éléments. M. T. se borne à signaler — pour l'approuver, dans une certaine mesure qu'il ne précise pas — la révolte de M. Baty contre « Sire le Mot »; il se félicite ailleurs, et fort juste-

ment, que le goût de M. Baty l'empêche (pas toujours à mon gré) de laisser dévorer le texte par la mise en scène... mais il ne cherche pas à marquer la frontière entre les deux domaines, le point où les usurpations commencent, où la parole devient verbeuse et le décor encombrant. Entre les deux puissances rivales, je crois bien que le commentaire-diction et le commentaire-geste peuvent atténuer, empêcher, ou bien, au contraire, aggraver ou provoquer les conflits; raison de plus pour regretter qu'il n'en soit pas question.

Pourtant le livre s'ouvrait par les vues si fécondes ! On souhaiterait que toutes les conséquences en eussent été tirées; espérons qu'une suite prochaine comblera nos vœux! Car *Dionysos* nous fait apercevoir, mais de loin, comme les riches plaines lombardes du haut des Alpes, une philosophie du théâtre singulièrement généreuse et religieuse, faite pour enchanter ceux qui aiment le théâtre comme il faut l'aimer, dans ses gloires, dans ses efforts, même dans ses erreurs.

*
* *

— Même dans ses hasards et dans ses misères, ajouterait probablement M. Jouvet, au nom des professionnels. La grande misère du comédien, c'est la nécessité de la réussite immédiate; pour lui, « le génie n'a pas de crédit ». Comment son œuvre pourrait-elle attendre le succès, puisqu'elle est le succès même, la conquête du spectateur, l'appel irrésistible... vers le bureau de location ? Nulle part ne se fait sentir plus douloureusement « l'abominable plaie qui oblige le prêtre à vivre de l'autel ». Aussi le sacerdoce théâtral connaît-il beaucoup de simoniaques : le directeur-grande vedette, qui réduit les auteurs à fabriquer « des montures à son talent »; le directeur-auteur, « qui convertit le commerce de son esprit en commerce tout court »; et les innombrables directeurs « passe-partout »... Zola, d'un seul mot, bien crû, a dit ce qu'ils faisaient du théâtre. Tous ces marchands du temple ne méritent peut-être même pas qu'on renverse leurs éventaires; mais quelle foi opposer à leurs négoces ?

La conviction fervente que l'indispensable recette, c'est seulement la servitude imposée par une époque où rien

n'existe que par et pour l'argent, mais que le succès authentique est une tout autre chose, bien plus haute : c'est l'établissement d'une communication, — pourquoi ne pas dire une communion — entre l'auteur et le spectateur, par le truchement de l'acteur. Phénomène mystérieux, qui résiste à l'analyse et bouleverse l'intellect des gens qui veulent comprendre à tout prix. Tous les comédiens parlent, comme d'un fait d'expérience indiscutable, de cet influx qui leur vient de l'assistance... ou qui ne leur vient pas; qui leur donne la sensation de jouer devant une salle, ou devant un mur. Comment s'établit le contact ? pourquoi se rompt-il ? On n'en sait rien; comme dans tous les métiers « où le risque souffle », on en est réduit à parler de chance... ou du contraire; on accuse tels accessoires d'être maléfiques, on soupçonne tel acteur, ou tel spectateur, d'apporter la déveine avec eux. Il y a même des auteurs poursuivis par le guignon jusqu'à leur dernier jour, et même après : Henri Becque fut un de ceux-là; il y en a qui surent un jour prononcer la parole magique et l'oublièrent le lendemain : tel Beaumarchais, qui tomba du *Mariage* à la *Mère Coupable*, puis à *Tarare;* il en est qui le prononcèrent si bien que leur théâtre en demeure vivant et prenant, malgré ses faiblesses : tel Hugo. Ce dramaturge qu'il ne faut pas analyser reste un « grand bonhomme »; ses drames ont beau n'être que des « jouets insensés », l'acteur peut « en faire quelque chose ».

C'est à dire qu'il lui est possible d'utiliser efficacement son « dynamisme », cette espèce de rayonnement qui émane de lui, pour créer une manière de « champ magnétique » en accord avec celui que le spectateur a créé dans la salle. L'art du metteur en scène, c'est de favoriser l'émission de ces radiations inconnues. La favoriser... mais d'abord ne pas la gêner : ne pas chercher à créer une illusion que le spectateur ne demande pas, ne pas disperser son attention qui doit au contraire se concentrer, se « polariser ». La multiplicité des meubles et des accessoires est une erreur et un danger; il faut « six chaises, trois lettres et des bottes » pour jouer le *Misanthrope;* il faut quatre-vingt-dix objets différents pour jouer *Henri III et sa Cour*. Ce bric à brac ne saurait suppléer « la magie incantatoire du verbe », mais peut, à l'occasion,

la contrecarrer. Aussi n'a-t-on peut-être pas rendu à l'art dramatique un si grand service le jour où l'on a chassé les spectateurs du théâtre : c'est alors qu'on a rendu possibles ces débauches d'ustensiles qui faisaient dire à un accessoiriste : « Ce n'est pas une pièce, ça ! C'est le Mont de Piété ».

***

Pauvre comte de Lauraguais ! M. J. me permettra bien de prendre un peu sa défense. Une fois la scène dégagée, les chefs-d'œuvre ne se sont pas multipliés pour autant ? Une simple mesure de police ne saurait avoir pareille vertu. Mais la question n'est pas de décider si *Tancrède* est supérieur à *Andromaque :* elle est seulement de savoir si l'œuvre de Racine a bénéficié de la réforme. Pour ma part, je répondrais : « Oui », sans hésiter. Car je tiens que la présence des spectateurs sur la scène rend impossible la communion qu'il s'agit d'établir. — L'Église, dit M. J., n'a jamais chassé ses marguilliers du chœur, et ils continuent d'occuper dans les cérémonies religieuses la place des marquis sur la scène — Nullement : ils sont placés de manière à ne pas gêner l'officiant, à ne pas le cacher, à ne pas empâter, si j'ose dire, le motif central et capital du dessein cultuel; au surplus ils doivent aux autres fidèles l'exemple du silence, du recueillement, de l'attention. Est-ce de la sorte que se conduisaient le marquis des *Fâcheux* et ses congénères ? Il s'en permettait encore bien plus qu'on n'en tolère à leurs descendants au Vieux-Colombier. Que peut être la « cérémonie théâtrale » avec ces gêneurs, insolents comme il se doit ?

Au surplus la séparation rigoureuse entre l'assistance et l'acteur ne saurait empêcher la liaison de s'établir, le « circuit magnétique » de se fermer : témoins le cirque et les théâtres de marionnettes où la communion est bien plus étroite que dans beaucoup de « spectacles pour grandes personnes ». Quant aux artifices, passablement gros, de la scène dans la salle — artifices qu'on n'utilise pas plus à l'Athénée qu'à Montparnasse ou qu'à l'Atelier —, leur efficacité me paraît absolument nulle. Car l'obstacle qu'il s'agit de franchir, cette quatrième paroi qui sépare le comédien du spectateur, ce n'est pas un truc matériel, si malin soit-il, qui le supprimera. Ce mur

surnaturel ne peut être renversé que par un moyen surnaturel aussi : la toute-puissance du verbe, humblement servi par son porte-parole.

Voici que, peut-être, je rejoins la pensée de M. J., en la forçant un peu. L'humilité, c'est, à mon avis, le sentiment profond, angoissant, apeuré, que nous devons exprimer quelque chose de très grand, qui nous dépasse : « *Domine, non sum dignus* »... Mais il faut que tout le monde le dise à la fois, et du même cœur. J'irai plus loin : il faut que le personnage le dise aussi. M. J. parle de personnages qui « envoûtent » leurs interprètes : je lui demanderais volontiers s'il n'arrive pas que la vanité de l'interprète « envoûte » ses rôles; mais, cela mis à part, il est bien curieux de voir que l'exemple invoqué, celui de Frédéric II, est le personnage d'un orgueilleux à froid, chez qui la conscience exaltée de sa valeur propre s'accompagne de mépris ironique à l'égard des autres. Un tel personnage n'est pas surhumain, il est inhumain; le représenter est un péché contre le théâtre, et c'est ce qu'expie l'acteur « envoûté ».

Car le théâtre est d'abord humanité, sympathie, souffrance de la souffrance des autres, angoisse de leurs angoisses, aveu de nos faiblesses en présence des leurs. « Becque, disait Péguy, n'a pas la grâce. » Mais faisait-il quelque chose pour l'obtenir ? Ses cruautés sont la colère d'un désespéré ? Soit, mais le désespoir aussi peut devenir un péché. C'est pourquoi je ne crois pas que *La Parisienne* ni même *Les Corbeaux*, survivront. Inversement les critiques de cabinet pourront énumérer le plus doctement du monde les « enfantillages » du père Hugo, d'académiques vanités pourront dénoncer avec des mines confites son « orgueil », il y a dans son théâtre une radiation d'amour qui sauve toutes les faiblesses et l'empêchera de périr, aussi longtemps du moins qu'il existera un public, des gens capables d'assister à la « cérémonie théâtrale » (la belle expression, profonde et riche !) en état de « sympathie » et pour « communier » vraiment.

Car le public a ses devoirs aussi. Que M. J. ne l'ait pas dit, cela s'explique du reste. Mais il permettra de regretter une phrase qui me paraît à la fois obscure et imprudente. « L'histoire, dit-il, nous montre que le théâtre n'est florissant que dans la contrainte ou dans la protection de la collectivité » :

quelles peuvent bien être ces époques de contrainte ? Est-ce lorsque on traduit en « feintes » les articles d'un Credo ? Mais ni le poète ni l'acteur ne sont « contraints » lorsqu'ils expriment une foi qui est la leur. Est-ce le moment où le théâtre exprime les révoltes sourdes, les aspirations secrètes et angoissées d'une société qui souffre ? Alors le pouvoir le fait taire, ou bien, s'il ne peut le faire taire, c'est qu'il est affaibli déjà, ruiné, vermoulu, et comment, alors, parler de contrainte ? Quant à la « protection », ce mot-là ne me dit rien qui vaille, car protection implique supériorité du protecteur sur le protégé. Dire que le protecteur peut être un imbécile serait me faire trop beau jeu : mais je prétendrai qu'en tout état de cause, il est mauvais que l'artiste et le public ne soient pas sur le même plan. Même l'expression de « service public » me déplaît fort, car je ne saurais assimiler au travail matériel, que me fournissent la poste et le chemin de fer, l'œuvre, l'offrande, — j'allais écrire, sans irrévérence aucune : l'espèce de sacrement — que m'apporte le théâtre : il y a là quelque chose que mon billet ne paie pas, et qui ne saurait s'acheter. De la part du spectateur aussi, le théâtre devrait être conçu *religieusement*, comme au temps d'Eschyle ou des Mystères. C'est pourquoi je n'aime pas les formules qui pourraient détourner le spectateur de l'humilité nécessaire. Or, je souhaiterais que le livre de M. Jouvet, comme celui de M. Touchard d'ailleurs, servît à maintenir dans sa pureté chaleureuse l'atmosphère indispensable à la cérémonie dramatique, à l'union des esprits dans cette joie, grave ou rieuse, mais toujours fille du ciel, que célèbrent Schiller et Beethoven.

M. Fuchs.

DEUX CITATIONS EN MANIÈRE DE POST-SCRIPTUM

L'article ci-dessus était à la composition lorsque deux textes me sont tombés sous les yeux, qui jugent parfaitement la prétendue liaison matérielle entre la salle et la scène.

Le premier en date est un article de M. Touchard, écrit au

lendemain du Festival Théâtral de Moscou 1935 (*Esprit*, 15 décembre 1935) ; le second, tout récent, est de M. Henri Brochet, rendant compte de la représentation des *Plaideurs* par les Comédiens Mouffetard (*Jeux, Tréteaux et Personnages*, 15 mars 1939).

« Comme tout le monde, à notre époque, écrivait M. T., il y a déjà trois ans passés, j'ai longtemps pensé qu'il fallait, coûte que coûte, établir le rapprochement physique du public et du spectateur. Dirai-je que les quelques expériences auxquelles j'ai assisté m'ont fortement déçu ? J'en suis même venu à me demander si ce rapprochement était souhaitable. Dans les actes de la vie ordinaire, lorsqu'un homme a besoin d'apporter quelque solennité aux paroles qu'il prononce, il ne s'approche pas de ceux sur lesquels il veut agir, *il s'en éloigne*. Le maire se lève derrière sa table au tapis vert, le curé monte en chaire. Ils s'éloignent de leur public, et s'éloignent également d'eux-mêmes. Ils se dépassent, ils jouent un rôle. L'acteur d'aujourd'hui est-il donc à ce point détourné du sens de sa mission qu'il en soit à refuser de *jouer un rôle* ? »

Cette inefficacité du « rapprochement physique », M. B. l'explique de fort pénétrante et pertinente manière :

« On veut que je « participe » à l'action... Et tout m'en empêche : je ne me sens pas l'égal de ces personnages masqués... je ne me sens pas l'égal de ces personnages costumés... quand ils viennent à côté de moi, ils me montrent, *de près*, ce qui me sépare d'eux et que je ne verrais pas s'ils restaient *sur la scène* loin de moi. — Ils croient se montrer familiers : ils me montrent avant tout à quel point ils me sont étrangers. — Leurs allées et venues autour de mon fauteuil ne me font pas participer à leur jeu, puisque, jusqu'à présent, on ne me demande pas de les suivre dans leur sarabande. — A vouloir me convertir à cette communion théâtrale (très factice) on m'indispose contre elle. — Je suis venu au théâtre pour *voir* quelque chose, et on me met au milieu d'un tourbillon où mon goût ne trouve pas sa satisfaction. — Il y a une scène et une salle ; pour que l'homme de la scène touche l'homme de la salle, et lui donne le désir de prononcer « les mêmes paroles que lui et du même cœur que lui », je lui demande de rester

chez lui et de me laisser chez moi, avec ma seule liberté pour compagne ».

Moralité : Le comte de Lauraguais, en éloignant le spectateur de l'acteur, a rendu possible et plus facile leur rapprochement spirituel. Si les comédiens ont mal usé du plateau libéré c'est leur faute et non pas la sienne.

LE THEATRE ET LA GRAVURE
(Conférence de M. Paul Prouté)

Notre société se propose d'élargir son action en organisant des conférences et des visites en rapport avec l'objet de ses études. Un premier essai, encourageant, a pu être fait, en novembre dernier, grâce à l'hospitalité de notre Président. Dans le foyer de l'Athénée — dont chacun sait comme il a contribué à l'orner — M. Paul Prouté a présenté à nos invités et à nos confrères de précieux spécimens de ses collections. Voici, d'après les notes de l'auteur, un résumé (tardif, il est vrai, et nous nous en excusons) de cette attachante causerie.

***

« Depuis que le théâtre existe, il a inspiré les artistes : la sculpture, la fresque et les vases peints nous ont conservé des scènes du théâtre antique; les miniatures du moyen-âge reproduisent des scènes de Mystères. L'invention de la typographie et de la gravure devait favoriser bien plus encore l'iconographie théâtrale : quelques gravures sur bois illustrent dès le XV^e^ siècle la *Farce de Maistre Pathelin.*

Mais il faut arriver au début du XVII^e^ siècle pour trouver de véritables estampes documentaires. Les spirituelles eaux-fortes de Callot et de Stefano della Bella nous représentent les fêtes-spectacles que donnaient les princes italiens, ceux de Florence en particulier; Israel Silvestre, Aveline, gravent des décors de ballet et d'opéra; vers 1640, Abraham Bosse nous donne le « portrait » d'une vraie salle de théâtre public : celle de l'Hôtel de Bourgogne, avec Gros Guillaume, Gautier-

Garguille et Turlupin, qui firent, si longtemps, les délices des Parisiens.

A cette époque s'établit la mode des frontispices gravés en tête des éditions d'œuvres théâtrales. Ces estampes sont souvent d'un travail hâtif et grossier, mais elles ont le mérite de l'actualité et nous donnent des renseignements utiles sur le costume et la mise en scène. Infiniment plus précieuse encore est l'œuvre de Jean Bérain, dont la verve intarissable créa, de 1650 à 1710, pour les ballets, divertissements et pièces de théâtre, un nombre considérable de costumes, dont nos artistes actuels s'inspirent encore. Il eut des élèves et des imitateurs, notamment Larmessin. A la même époque, Jean Lepautre nous conservait la vision des splendides spectacles de Versailles.

A la fin du XVII^e^ siècle et au commencement du XVIII^e^, la Comédie Italienne prit une grande place dans la gravure. Déjà Callot, Bérain, nous avaient donné de nombreuses images, dont quelques-unes, comme les « Trois Pantalon », sont immortelles. Le beau portrait de l'acteur Angelo Constantini par de Troy fut gravé par Vermeulen, et tout le monde sait avec quelle passion Watteau se fit le peintre des Italiens. Son tableau de « L'Amour au Théâtre-Italien », gravé par Cochin, a groupé toute la troupe dans une scène de l'*Heureuse Surprise* (1716), avec son chef Riccoboni, en Mezzetin, portant un flambeau. Les Comédiens Français furent également représentés, sous des costumes italiens, dans une planche gravée par Watteau lui-même et achevée par Simonneau.

Le XVIII^e^ siècle est aussi l'époque des belles éditions des classiques — de Molière en particulier. Boucher, pour l'édition de 1734, dessinera des figures que gravera Laurent Cars; Coypel a spirituellement traité quelques scènes de comédies, et il faut regretter que si peu de ses compositions soient publiées; Oudry, le peintre des chasses du roi, a composé et gravé, pour le *Roman Comique*, une suite de planches parfois truculentes; Moreau le Jeune, un peu plus tard, illustrera Molière, Corneille et Racine de petites figures qui sont presque toutes des chefs-d'œuvre. En Angleterre, une magistrale publication, comprenant une centaine d'estampes de grand format, était consacrée à Shakespeare.

Les pièces à succès, les acteurs en renom, les grands événements du théâtre inspiraient aussi des publications isolées : Lancret dessinait une scène du *Philosophe Marié,* gravée par Dupuis, avec portraits de Quinault, Duchemin et Legrand; Cochin, concourant pour le prix de l'étude des têtes et de l'expression, gravait un portrait de Mlle Clairon; Moreau le Jeune perpétuait, en une planche délicatement gravée par Gaucher, le souvenir des honneurs rendus à Voltaire sur le Théâtre Français (1778). Les portraits d'acteurs tiennent alors une grande place dans la production artistique; en voici quelques exemples :

Raymond Poisson, peint par Netscher, gravé par Edelinck;

Mlle Duclos, magnifique portrait de Largillière, gravé par Desplaces;

Baron, burin de Daullé, d'après une peinture de de Troy;

Adrienne Lecouvreur, l'un des chefs-d'œuvre du burin et de la gravure en général; Drevet l'a gravé d'après Coypel;

Lekain, gravé par Augustin de Saint-Aubin.

La pièce à couplets, une nouvelle venue, fournit tout de suite une nouvelle série, et non des moindres. Dans les « Fêtes Vénitiennes », qu'a immortalisées le burin de Laurent Cars, Watteau s'était inspiré d'un divertissement de Campra, sur un livret de Danchet (1710); le célèbre « Embarquement pour Cythère » s'inspirait également d'un ballet de l'Opéra : *Les Amours déguisés* (1713); l'apparition de l'opéra-comique, en 1714, fut salué par l'artiste dans « l'Alliance de la Musique et de la Comédie »;

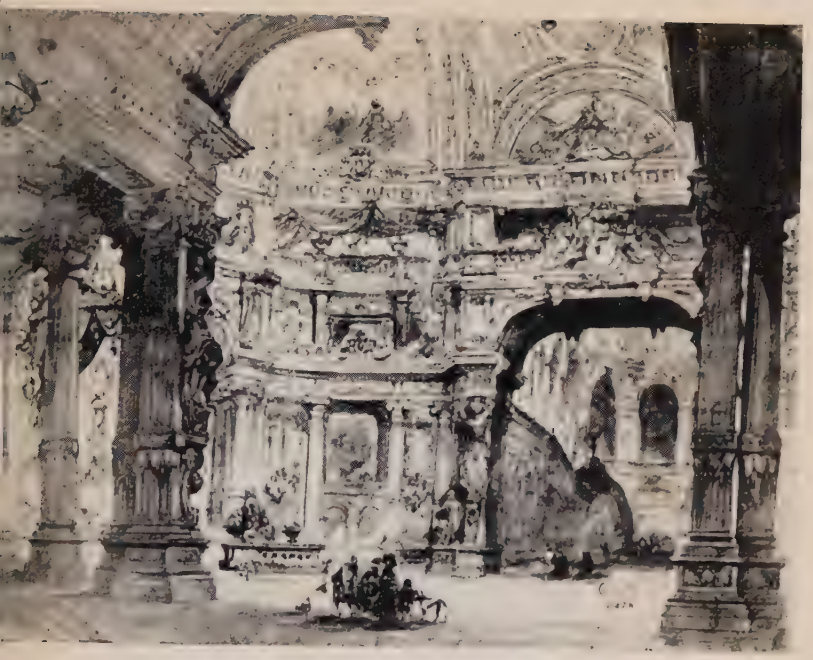
Le Déserteur de Sedaine, inspire à Queverdo des jolis dessins, que Chatelain et Duhamel ont gravés;

Mme Favart est représentée dans le rôle de Roxelane, des *Trois Sultanes;* Dugoure en a tiré un charmant médaillon gravé par Lebeau, le graveur attitré du duc de Chartres;

Les frères Ingouf dessinent et gravent la scène du tableau magique de *Zémire et Azor;*

Annette et Lubin inspirent une gracieuse composition de Baudouin.

A la fin du siècle, la vogue de la gravure en couleurs nous a valu un recueil précieux : les quatre volumes de Levacher de Charnois, *Annales des grands Théâtres de Paris.* On trouve



CICERI — Salle de bal de *Gustave III* (1833)

DAGUERRE — Décor d'*Elodie* 2e acte (1823)

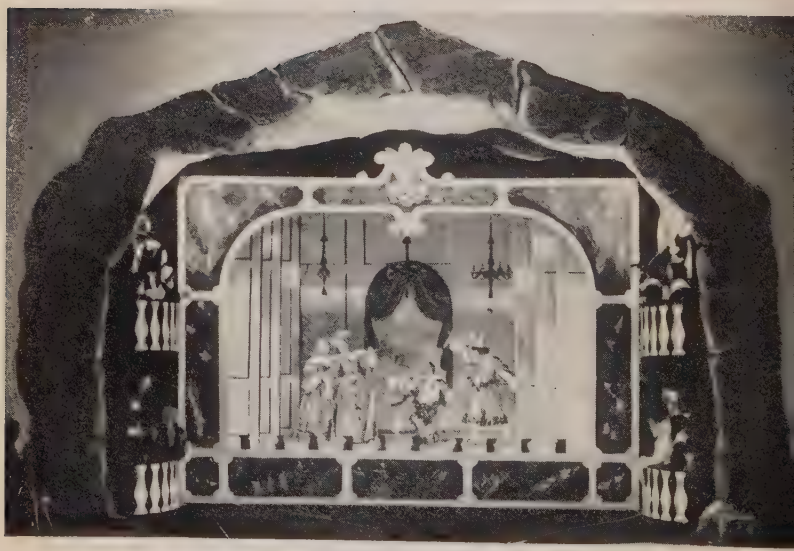


PHOTO LIPNITSKI

C. BERARD — Deux Décors de *l'Illusion Comique* (1937)

également les portraits de Mlle Contat, par Coutellier ; de Préville, par Alix; de Mme Favart, en jardinière, par Demarteau, d'après Boucher. Après, nous entrons dans une période beaucoup moins brillante : c'est l'époque de l'estampe populaire, des « Vues d'optique », parmi lesquelles nous ont été conservées des images de la Foire Saint-Germain et de la Foire Saint-Ovide, l'une et l'autre avec la baraque du fameux Nicolet. Sous le Premier Empire non plus, les artistes ne semblent guère inspirés par le théâtre; seuls quelques portraits de Mlle Mars, de Talma, de Fleury, viennent relever le niveau de la production.

Un renouveau s'observe avec la Restauration : un artiste de talent, pas très modeste il est vrai, puisqu'il s'intitulait « le Callot moderne », Duplessis-Bertaux, a tracé d'une pointe fine quelques scènes du répertoire : ce sont de délicieuses compositions. Il a dessiné aussi une estampe curieuse : le programme hebdomadaire pour le Théâtre Français en 1816, orné de minuscules scènes tirées des classiques.

L'apparition d'une technique nouvelle, contemporaine du romantisme, la lithographie, détermina une éclosion fantastique d'estampes relatives au théâtre. Devéria, Grevedon, Colin, nous donnent des œuvres presque toujours aimables, souvent de premier ordre; l'éditeur Martinet commence à publier une série de portraits en pied qui est une véritable encyclopédie du costume : plus de 1200 planches, sans prétentions et pourtant charmantes. Lithographes et aqua-fortistes s'emparent du nouveau répertoire et c'est par centaines que se publient les scènes des nouveaux spectacles; Célestin Nanteuil orne de truculentes eaux-fortes le théâtre de Hugo, de Dumas, de Delavigne. Delacroix avec *Hamlet*, Chassériau avec *Othello*, composent des pages majestueuses sur le drame shakespearien mis à la mode par les romantiques.

En même temps apparaît l'estampe humoristique. En 1810 fut publiée une série de charges relatives à Étienne, l'auteur des *Deux Gendres*, accusé d'avoir plagié une pièce d'un jésuite espagnol intitulée *Conaxa;* en 1817, une pièce de Scribe, *Le Combat des Montagnes*, provoque des bagarres... et de nombreuses caricatures (j'en connais plus d'une centaine). Rappelons que ce fut à l'occasion de cette pièce que le nom de « ca-

licots » fut donné aux commis des magasins de nouveautés. La lithographie, moyen d'expression rapide et économique, favorise la multiplication des charges de Benjamin Roubaud, de Daumier, plus attiré par les spectateurs que par le spectacle, de Gavarni, qui se moque gentiment des actrices, d'Henri Monnier, auteur, acteur et dessinateur, dont la malice fait revivre toute l'ambiance du théâtre.

Le mouvement se continue sous le Second Empire, mais le déclin est évident. Les séries se multiplient, mais sont moins soignées. Puis commence le règne de la photographie, et ses procédés de reproduction, de plus en plus perfectionnés, se substituent progressivement à l'estampe. Parmi les artistes disparus, Toulouse-Lautrec aura été le dernier à puiser dans le théâtre l'inspiration d'œuvres de grande portée artistique.

Paul Prouté.

⁂

Inutile d'ajouter que, tout en parlant, le conférencier tirait de ses portefeuilles pour les faire circuler dans l'auditoire, des « pièces à conviction » de toute beauté et de toute rareté, et que son aimable érudition fut chaleureusement remerciée par toute l'assistance. M. Prouté avait commencé par l'avertir qu'il parlerait « en technicien », et pour un peu il s'en serait excusé ! C'est une bonne fortune pour nous, au contraire, d'entendre un homme de métier nous parler de son métier avec tant d'amour et de sens artistique. De ces minutes aussi charmantes qu'instructives, nous garderons tous la plus profonde gratitude.

NOS ILLUSTRATIONS

Il est presque superflu de répéter que nos planches seront des documents au même titre que le texte.

Pour cette première fois, nous avons été pris de court : nous n'osions pas croire qu'un de nos rêves les plus chers allait se réaliser ! Si bien que nous avons dû choisir nos illustrations en dehors des articles composant notre numéro. Pourtant ce

choix, que les circonstances voulaient rapide, fut motivé tout de même, et voici nos raisons.

La première, c'est le désir d'inaugurer notre *bulletin* « seconde manière », par un hommage à l'œuvre scénique de notre Président et de ses collaborateurs. En nous autorisant à reproduire deux décors de l'*Illusion* et deux maquettes de M. Tchelitcheff pour *Ondine*, M. Jouvet nous a permis de marquer — nous aurons l'orgueil de dire « pour l'avenir » — l'importance de son œuvre dans l'histoire de l'art scénique. Et c'est pour nous une joie profonde.

Mais, en même temps, nous avons voulu poser une question. A côté de ces décors, si poétiquement *irrréels*, la confraternelle obligeance de Mlle Allévy-Viala nous a permis d'emprunter à sa belle thèse deux images de décors visant au *réel*, avec quel effort d'illusion ou quelle minutieuse richesse ! Demander si les uns sont supérieurs aux autres, serait question assez vaine; mieux vaut constater un fait : l'opposition radicale entre la recherche d'exactitude matérielle et le goût du chimérique, de l'imaginaire, de la féerie, en tant qu'elle est tout autre chose que la pièce à trucs.

Deux conceptions opposées, non pas de la mise en scène, mais de tout l'art dramatique ! Et l'on demande s'il serait impossible d'écrire une histoire du décor en partant de cette espèce de libration qui le rejette de M. Antoine à M. Jouvet... et vice-versa peut-être un jour ? qui sait ? A quoi sont dûs ces retours ? est-ce qu'ils correspondent à des « révolutions » littéraires ? dans quelle mesure répandirent-ils des possibilités techniques ? dans quelle mesure ont-ils suscité des techniques nouvelles ? Voilà un exemple de ces problèmes pour lesquels la connaissance précise et détaillée des *faits* permettrait de s'élever à une philosophie du théâtre. C'est sous le signe de cette recherche que nous voudrions placer la nouvelle série de notre *bulletin*.

LA CONFRÉRIE DE LA PASSION

Recrutement, fonctionnement

La confrérie de la Passion, constituée en 1402 par des lettres patentes de Charles VI, donna à Paris, pendant près de deux siècles, des représentations de mystères religieux et de pièces profanes. Elle joua d'abord à l'Hôpital de la Trinité, puis à l'Hôtel de Flandre, enfin à l'Hôtel de Bourgogne. Ses représentations ayant été interdites à plusieurs reprises, elle cessa de jouer vers la fin du XVI[e] siècle, et ne subsista plus dès lors que comme propriétaire du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne qu'elle louait à diverses troupes de comédiens. Très attaquée de tous côtés, elle résista néanmoins à ses adversaires jusqu'en 1677. A cette date, elle fut supprimée par un édit royal.

Nous avons pu retrouver dans les minutes notariales des documents qui nous ont permis de préciser certains points concernant l'organisation de la confrérie. Ces actes ne remontent malheureusement pas plus haut que la fin du XVI[e] siècle. Ils proviennent tous des Archives Nationales, minutier central, fond X, XXXV, LXXIII et XCIX.

La confrérie, d'après une déclaration rédigée par les confrères en 1639, se composait d'environ 150 membres. Cependant, chaque fois que nous assistons à une assemblée des confrères dans leur salle de réunion de l'Hôtel de Bourgogne, nous n'en voyons qu'un nombre beaucoup plus restreint. En 1607, une assemblée composée de la « plus grande et saine partie » des confrères en réunit 22 (f. X, registre 5, acte CLXI) et le 30 septembre 1658, lors d'une élection de maîtres, il n'y a que 23 votants (f. XCIX, liasse 200, .30 septembre 1658) C'est probablement là la partie active de la troupe où figurent les maîtres et les confrères les plus assidus.

Ce sont presque tous des bourgeois, habitant en général le quartier de l'Hôtel de Bourgogne, les rues Saint-Denis, Mondétour, Pavée, rue de la Cossonerie, rue de la Formagerie, et paroissiens de Saint-Eustache, Saint-Sauveur, Saint-Nicolas, et

Saint-Leu. Ils y exercent des métiers divers, qu'ils soient marchands : fruitiers, épiciers, pelletiers, ou maîtres de métiers : tissutiers, tireurs d'or et d'argent, fourbisseurs d'épées. Certains sont sergents ou huissiers au Châtelet ou au Parlement.

D'autres sont des personnages plus importants, comme Jacques de Fonteny, secrétaire de Mme la Duchesse de Bar, qui devint ensuite administrateur de la maladrerie de Gonesse. Aussi les confrères n'ont pas tous le même degré d'instruction. Si les uns, comme Fonteny, auteur de comédies et de plusieurs pièces à la louange du roi et de Richelieu, sont certainement des gens instruits, d'autres par contre, manquent des plus élémentaires connaissances; cela ne les empêche pas de s'élever jusqu'aux plus hautes dignités de la confrérie, comme Thomas Blaise, maître vers 1605, et Achille Bricé, doyen vers la même date. Tous deux ne savaient ni écrire ni même signer leur nom. D'autres signatures révèlent une main inexperte. C'est de cette ignorance que les ennemis de la confrérie tireront leur principal argument pour réclamer son abolition.

Beaucoup appartiennent à la confrérie, de père en fils, comme les Brosseron, les Javelle ou les Boyvin. Le père Boyvin, Hubert, s'éleva à la dignité d'ancien maître en 1606; ses deux fils, Martin et Nicolas, suivirent son exemple et furent maîtres vers 1630, et anciens maîtres en 1635. Un Martin Boyvin jeune est encore maître de la confrérie en 1640.

Qui donc pouvait être confrère de la Passion ? Celui qui le désire, disent les lettres patentes, à condition de verser une certaine somme en entrant dans la confrérie et ensuite une cotisation annuelle. Parmi les confrères, étaient choisis les maîtres et gouverneurs, élus chaque année à Pâques, dans la grande salle de la confrérie, en présence du lieutenant civil et du procureur du roi, qui s'y transportaient avec greffier, sergent et secrétaire. Chacun votait à voix haute. On commençait par le doyen, on continuait par les maîtres, les anciens maîtres puis tous les confrères. Chacun avait droit à une seule voix. Il y avait toujours quatre maîtres, en fonction pendant deux as, et rééligibles. L'élu pouvait refuser la charge si bon lui semblait. S'il acceptait, on procédait à sa réception. Les maîtres étaient chargés de toute l'administration. Ils négociaient les affaires, passaient les baux, signaient les actes en tête des

confrères, et souvent au nom de tous, représentaient la confrérie au Parlement et au Châtelet.

Ceux qui sortaient de charge prenaient le titre d'anciens maîtres, et, tout en restant au second plan, avaient un droit de surveillance sur les recettes. Le receveur devait soumettre son compte à deux d'entre eux qui en étaient chargés tour à tour (F. X, r. 5, acte CXXXV). Les anciens maîtres étaient rééligibles.

Parmi les maîtres et anciens maîtres était désigné le doyen. La durée moyenne de sa charge était de deux à quatre ans. Certains restaient en fonction beaucoup plus longtemps et semblent même avoir été doyens à deux reprises. Leur nomination semble avoir eu lieu à des époques de l'année variables, souvent en juillet. Le titre devait être surtout honorifique : si le doyen est cité partout le premier, il ne paraît pas avoir eu des pouvoirs plus étendus que les maîtres et n'agissait jamais par sa seule initiative. Il avait cependant la disposition d'une somme dont il devait rendre compte aux maîtres. Puis le doyen devenait « ancien doyen » et était consulté par les maîtres au même rang que les anciens maîtres.

Au XVII[e] siècle nous voyons des hommes assez différents porter ce titre. En 1599, c'est Nicolas Thomas, maître des œuvres de couverture du roi. Après Charles Poudrac dont nous ne savons rien, vient Achille Bricé, maître passementier-boutonnier de la rue Saint-Denis, complètement illettré, nous l'avons vu. Puis lui succèdent tour à tour Benoît Petit, maître jardinier, Pierre Morin, maître maçon, Vespasien Brosseron, maître tissutier-rubannier, ouvrier en draps d'or, d'argent et de soie. De 1624 à 1627, c'est Jacques de Fonteny dont nous avons déjà parlé.

Un autre dignitaire était le bâtonnier, chargé probablement de porter en tête des confrères, lors des processions, le bâton de confrérie qui nous est décrit dans deux marchés de 1631 et 1632 avec le menuisier et l'enlumineur (f. X, r. 72, acte IV et r. 73, acte XXII) ; en bois de chêne peint, doré, sculpté de figures se rapportant au titre de la confrérie, et décoré de fleurs de lys. Ce bâtonnier n'était qu'un simple confrère.

Le receveur, par contre, était toujours un des quatre maîtres en charge. Il était désigné pour un an, parfois moins et pou-

vait être réélu. A la fin de son mandat, il rendait compte aux maîtres et anciens maîtres de la confrérie. Cela n'allait pas sans mal et amenait des discussions, voire des procès. Le receveur dépensait, en général, beaucoup plus qu'il n'avait trouvé en caisse, et avait du mal ensuite à se faire rembourser les deniers qu'il avait versés de sa propre bourse. Nous voyons, le 6 novembre 1609, un receveur, François Lejeune, faire un arrêt sur l'argent d'un bail passé aux comédiens dirigés par Valeran Leconte (f. X, r. 11, acte CXXXIV) ; en 1610, Sébastien Gauvin fut obligé d'en faire autant (f. X r. 12, acte XLVII). Au premier étaient dûes 227 livres, et au second 235 livres.

Un autre personnage apparaît aussi sous le titre de contrôleur des comédiens. Mais s'il est bien évident que nous le trouvons seulement à partir du moment où les confrères louent leur salle, nous n'en avons jamais rencontré qu'un seul, c'est Jacques de Fonteny. La confrérie s'enorgueillissait beaucoup de compter parmi ses membres un homme si savant. Dès avant 1606, il avait été maître et receveur; la reddition de son compte de receveur avait déjà entraîné un procès, car les maîtres avaient contesté ce compte et en avaient demandé la révision. Après une sentence qui ne les avait pas mises d'accord, les parties, ne voulant pas se laisser entraîner à un procès plus coûteux que n'aurait rapporté la somme en question, avaient convenu « amycalement » que pour dédommager Fonteny des 300 livres qu'il réclamait, tant pour le reliquat de son compte que pour les frais des saisies et arrêts qu'il avait dû faire faire pour le paiement de ce reliquat, les maîtres et leurs successeurs lui feraient une rente de 31 livres 5 sous tournois par an. Fonteny s'en était déclaré satisfait et avait accordé aux maîtres main-levée des saisies (f. X, r. 3, acte CCXXVII).

Nous le retrouvons plus tard ancien maître et s'étant attribué le titre de contrôleur des comédiens jouant à l'Hôtel de Bourgogne. Il prétendait y jouir personnellement d'une loge, par don du roi. Le 6 mai 1608, Baptistino Ostoni, qui y représentait avec sa troupe, protesta contre cette aliénation d'une partie du revenu de la salle, et somma les maîtres de lui restituer la disposition de cette loge. Les anciens maîtres s'unirent à lui pour conseiller aux maîtres d'entreprendre

un procès contre cet abus. Les maîtres répondirent à Ostoni qu'ils n'avaient jamais rien su de ce prétendu don, que de plus la confrérie n'avait pas de contrôleur et n'en avait pas besoin; qu'en tout cas, si Jacques de Fonteny voulait assister à la comédie, il pouvait, comme ancien maître, entrer dans la loge qui était réservée aux maîtres, où il se trouverait à la meilleure place. Puis ils attaquèrent de Fonteny en justice (f. X, r. 36, acte CCLXXXIX). En mai ou juin 1609, le Parlement rendit en faveur de ce dernier une sentence dont les maîtres appelèrent. Fonteny semble s'être résigné à ne plus réclamer qu'une demi-loge, mais les maîtres ne la lui concédèrent même pas.

En tout cas, à partir de cette date, les maîtres réservent toujours dans leurs baux la loge « prétendue par Jacques de Fonteny, comme soi-disant contrôleur des comédiens, sans préjudice au procès intenté contre lui ». Celui-ci redevint maître de la confrérie en 1627, mais sans renoncer à ses prétentions; dans les actes, il fait suivre sa signature de la formule : « sans approuver la clause de loge prétendue ». En novembre 1633, le procès n'était pas réglé, et la loge restait en contestation. Ensuite, il n'en est plus fait mention.

Sous la direction de ces dignitaires, toutes les questions intéressant la confrérie sont débattues, et toutes les décisions prises, dans des assemblées tenues dans la grande salle de la Passion à l'Hôpital de la Trinité, ou, à l'Hôtel de Bourgogne soit en la grande salle, soit en la chambre spécialement réservée aux confrères. Y sont toujours présents le doyen et les maîtres, sauf en cas de force majeure, comme le 27 août 1639, où Antoine Fauveau, « étant à présent aux champs pour ses affaires particulières » (f. XXXV, l. 375, 27 août 1639), n'assiste pas à la réunion. Les confrères ne se rendent qu'aux grandes assemblées et sont peu nombreux; ils ne viennent que pour recevoir communication des décisions et donner leur voix aux élections. Les anciens maîtres sont souvent appelés, et quelquefois, mais rarement, ils ont l'initiative de la réunion. En général cette initiative appartient aux maîtres et les anciens maîtres n'ont que voix consultative, mais on doit leur demander leur avis en premier.

Ces assemblées se réunissent de façon régulière pour pro-

céder aux élections, aux redditions de comptes, chaque fois qu'il y a une décision importante à prendre. Ainsi se passent les contrats de location de l'Hôtel de Bourgogne : les maîtres en charge, quelquefois les anciens maîtres, s'assemblent dans la grande salle, avec un comédien autorisé par procuration de toute la troupe qui désire louer. Les conditions du bail sont mises par écrit devant deux notaires. Les comédiens ont en général la disposition de la grande salle, des loges, galeries et théâtres, et parfois d'une chambre pour s'y habiller et enfermer leurs hardes. Ils peuvent même y loger un homme qui n'aura d'autre clef de l'Hôtel que celle de cette chambre, et qui sera tenu de se retirer tous les soirs à neuf heures, et de remettre la clef au concierge. Ils doivent quelquefois spécifier leur droit d'entrée par la grand'porte de l'Hôtel et le passage par le grand escalier correspondant. Les maîtres exceptent du bail, pour en jouir eux-mêmes, ou pour leurs amis, des loges en nombre variable, « les plus proches du théâtre », pour surveiller les représentations. Sont encore réservées la loge des anciens maîtres, la loge du Prince des Sots (dernier vestige de l'association entre la confrérie de la Passion et la confrérie de la Sottise), à partir de 1608 la loge de Fonteny, et parfois d'autres, comme la loge des rois réservée au concierge, la loge du lieutenant civil, dite des tonneaux, dans laquelle les officiers du Châtelet venaient parfois assister aux spectacles.

De plus, les maîtres se réservent aussi le droit d'aller et venir dans tout l'Hôtel, sauf parfois derrière et sur le théâtre. Leur consentement est indispensable en cas de sous-location : dans ce cas, les preneurs demeurent solidairement responsables pour ceux auxquels ils ont sous-loué.

Outre le loyer qu'ils s'engagent personnellement à payer, partie au moment du bail, partie au milieu et à la fin du temps, les comédiens ont la charge d'entretenir les lieux des menues réparations, sauf les loges réservées. Ils doivent supporter, sans pour cela prétendre à une diminution de loyer, les grosses réparations effectuées par ordre des maîtres, à condition que celles-ci ne les empêchent pas de jouer. Les lieux baillés doivent être rendus dans l'état où ils ont été loués, et si quelque modification a été faite au théâtre pen-

dant le bail, les locataires seront tenus de rétablir les lieux en leur état primitif avant de partir. Ces transformations pouvaient aller, comme en 1632, jusqu'à construire deux galeries aboutissant l'une à la porte du parterre, l'autre à celle des loges (f. LXXIII, l. 329, acte CCCXXIX). Les comédiens ont à payer encore un droit de 25 sous par jour de représentation au concierge, qui par contre est chargé de veiller à l'éclairage. De plus, ils sont obligés, suivant une ancienne coutume, de jouer tous les mardi-gras gratis pour le parterre, et ils s'engagent dans leur bail, à donner ce jour-là une représentation identique à leur spectacle ordinaire.

Les preneurs ne peuvent prétendre à aucune diminution de loyer, sauf s'ils reçoivent défense de jouer pour une cause légitime. Dans ce cas, ils sont remboursés proportionnellement au temps qu'il leur restait à jouer. Mais lorsqu'il s'agit des Comédiens Ordinaires du Roi, les maîtres leur font spécifier que, si Sa Majesté mande les comédiens pour jouer devant lui, et que, pour cela, ceux-ci quittent la maison, ils ne laisseront cependant de payer entièrement le loyer (f. X, r. 28, acte 1), que si le roi ou les comédiens eux-mêmes s'absentent de Paris, l'interruption des spectacles ne pourra entraîner aucun rabais, pas plus au reste que « guerre, pestes ou autres cas inopinez ». Les comédiens ont parfois le droit de mettre au parterre des bancs et escabeaux supplémentaires. Ce droit leur est quelquefois expressément refusé.

Ils peuvent jouir, moyennant finances, des travaux exécutés sur le théâtre par d'autres troupes. En 1624, les comédiens du prince d'Orange paient 20 sous tournois pour le « bois et ornement qui sont à présent au théâtre » (f. X r. 54, acte CCXXV). Ils sont responsables des dégâts commis à l'Hôtel pendant le bail : En 1627, les comédiens français doivent répodre de leur serviteur « en cas que par sa négligence ou autrement il mette le feu en quelque lieu de l'Hôtel » (f. X, r. 61, acte CLXXLVI).

Les baux sont renouvelables, à condition que le preneur en fasse la demande plus de huit jours avant l'expiration, mais, si les preneurs ne payent pas le loyer, quinze jours après l'échéance, les confrères pourront annuler les effets du

bail et relouer à telles autres personnes que bon leur semblera sans avoir à le signifier aux preneurs.

La confrérie loue aussi les magasins situés sous la salle de théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, tantôt à des marchands parisiens : fruitiers, épiciers, merciers, mais de préférence à des confrères. Ces baux sont en général faits pour trois ou quatre ans, et peuvent être renouvelés. Les maîtres se réservent le droit de visiter les magasins loués et la crainte du feu les pousse à exiger qu'on n'y mette aucune matière inflammable, comme bois, charbon, poudre à canon ou autres choses semblables : soufre ni mèche. Cependant le feu prit à l'Hôtel de Bourgogne en 1634, ainsi qu'en témoignent les procès-verbaux faits en 1634 et 1635 par les commissaires-examinateurs au Châtelet (f. XXXV, l. 373 *bis*, fol. 49). Sous ces boutiques sont des caves que les confrères louent parfois avec les magasins. Ils abandonnent aussi parfois une partie de la cour de l'Hôtel : en 1639, Gaspard Socre loua un magasin et une cave, avec la place pour mettre huit futailles dans la cour, le long du mur vis-à-vis de la porte du magasin, avec possibilité d'en mettre les unes sur les autres, à condition qu'elles ne dépassent pas la hauteur indiquée par une marque faite sur ce mur par les deux parties (f. XXXV, l. 375, 10 décembre 1639). Quand Pierre Petit, un marchand de chevaux, devint locataire, la place lui fut concédée sous le titre d'écurie (f. XCIX, l. 191, 20 mars 1655). Pour une résiliation de bail, il faut avertir six mois à l'avance.

En dehors de l'Hôtel de Bourgogne les occupations et les obligations de la confrérie sont nombreuses. Dès le début, les confrères assuraient grâce à leurs recettes le service religieux en la chapelle de la Trinité. Après avoir quitté l'Hôpital, ils continuèrent à y faire dire tous les dimanches et fêtes une grand'messe avec orgues, à laquelle ils assistaient en corps à des places réservées. Après la messe, ils faisaient ajouter des prières spéciales pour le roi et la confrérie, et ils assumaient tout le service jusqu'à l'eau bénite. Le même office avait lieu à chaque décès de maîtres ou de confrères. De plus, ils faisaient célébrer annuellement une messe de *Requiem* accompagnée d'offrandes, pour les confrères trépassés. Le jour de la saint Thomas, des vêpres chantées étaient célé-

brées par les confrères, de même que l'office des ténèbres du Jeudi-Saint, à l'issue duquel les confrères faisaient distribuer des échaudés aux enfants de la Trinité. La confrérie fournissait encore à Saint-Sauveur et à la Trinité des pains bénits décorés de bouquets, et, le jour de la Fête-Dieu, des flambeaux de cire blanche qu'elle faisait porter aux processions. Le jour des Rameaux, elle faisait une distribution de buis à la Trinité (f. XXXV, l. 376, 10 mars 1640).

Les confrères avaient aussi leurs processions spéciales le jour de Quasimodo et de Sainte-Croix, aux cours desquelles les maîtres leur distribuaient quelque petite monnaie pour faire offrande. A cette occasion, la façade de l'Hôtel de Bourgogne était décorée de tentures spéciales et ornée de bouquets.

Après la procession, il était de tradition d'offrir un dîner aux maîtres des enfants de la Trinité et aux prêtres qui avaient contribué aux services.

Plus curieuse était la procession annuelle que les confrères faisaient dans Paris, sans caractère religieux. La confrérie était « annoncée » par la ville de Paris. Elle défilait en grande pompe, précédée d'un crieur engagé spécialement pour cet effet.

Pour toutes ces cérémonies, la confrérie possédait un grand nombre d'ornements et de linge d'église, dont elle devait assurer l'entretien et le blanchissage, avec le nettoyage des chandeliers et de l'argenterie, de même qu'elle assurait la décoration de la chapelle en tapisseries et tentures lors de la visite du lieutenant civil et du procureur du roi.

A ces obligations religieuses, la confrérie adjoignait des obligations charitables; envers ses membres d'abord : s'il advenait que l'un des anciens maîtres ou confrères tombait dans le besoin, sans pouvoir gagner sa vie parce qu'il était devenu trop vieux, ou, comme celui qu'on nous signale en 1640, « fou caduc » (f. XXXV, l. 376, 10 mars 1640), le doyen et les maîtres, du consentement de toute la confrérie lui venaient en aide, selon les ressources dont ils pouvaient disposer, et lui faisaient une rente qu'ils lui payaient chaque semaine.

La confrérie s'occupait aussi des prisonniers incarcérés à Paris, au grand et au petit Châtelet, à la Conciergerie du

Palais, au Fort l'Evesque. Le jour des morts, selon la coutume, les confrères allaient visiter les prisonniers et distribuaient à chacun d'eux un pain d'un sol, quelquefois deux à ceux qui étaient dans une très grande misère, et aussi quelques pièces de monnaie, ce dont témoignent les certificats signés des geôliers de ces prisons (f. XXXV, l. 376, inventaire de mai 1639).

On voit par ce qui précède qu'au XVII^e siècle, la confrérie avait abandonné toute activité théâtrale. Ne remplissant plus dès lors le rôle pour lequel elle avait été créée, elle ne pouvait résister aux attaques dirigées contre elle par les comédiens locataires de son théâtre. La lutte se termina en 1677 par un édit du Conseil royal ordonnant la suppression de la Confrérie de la Passion, et ses biens furent attribués à l'Hôpital Général de Paris.

Alice DEMARTRES.

CHRONIQUE

NÉCROLOGIE. — Nous avons appris avec chagrin, le 13 décembre dernier, la mort de M. Albert Carré.

Né en 1852 à Strasbourg, notre éminent confrère avait d'abord joué au Vaudeville, de 1875 à 1884, puis dirigé successivement le théâtre municipal de Nancy, le Vaudeville, le Gymnase, et enfin l'Opéra-Comique, de 1898 à 1914. Il venait d'être nommé, depuis quelques mois, administrateur général de la Comédie Française, lorsque la guerre éclata; il était encore mobilisable et fut remplacé par M. Émile Fabre.

Il fut parmi les premiers adhérents de notre Société et ne cessa de s'intéresser à nos efforts. Nos confrères se souviennent qu'il nous fit profiter de ses souvenirs personnels à propos de Larochelle.

Les journaux nous ont également appris la mort de M. Andra Mauprey, Vice-Président de la Société Universelle du Théâtre. Il fut également un de nos amis de la première heure, quoique les fatigues d'une vie extrêmement active ne lui per-

missent pas de prendre à nos travaux la part que nous aurions souhaité.

LÉGION D'HONNEUR. — Nous avons eu la grande joie de voir figurer dans la Promotion de l'Exposition de 1937, parmi les noms des nouveaux Chevaliers, celui de notre cher Vice-Président Léon Chancerel.

Tous nos confrères connaissent la haute valeur, à la fois artistique et sociale, de l'effort inlassable, héroïque parfois, fervent toujours, que représentent l'organisation des Comédiens Routiers, celle du Théâtre de l'Oncle Sébastien, celle de tout le Centre Dramatique d'Ile-de-France. En applaudissant à la juste récompense décernée à leur animateur, nous rappellerons le rôle de première importance qu'il a joué dans la fondation de la Société des Historiens du Théâtre; et ce souvenir n'en rendra que plus chaleureuses encore nos félicitations.

EXPOSITIONS. — En décembre et janvier derniers, ont été exposées, au Musée de l'Orangerie, 239 estampes en couleur du XVIII siècle, choisies parmi les plus belles ou les plus intéressantes de la collection du baron et de la baronne Edmond de Rothschild, généreusement donnée au Musée du Louvre par leurs héritiers.

Huit de ces estampes intéressent directement l'iconographie théâtrale, celles qui portent au catalogue les numéros :

22. — La jardinière (d'après Boucher), portrait de Mme Favart.
87. — Les Comédiens comiques (d'après Watteau de Lille).
115. — Le Kain (d'après L. Brion de la Tour).
122. — Mme Dugazon, dans *Nina* ou *la Folle par amour* (d'après Cl. J.-B. Hoin).
161. — Annette et Lubin (Debucourt).
181. — Mme Dugazon (J. Coutellier).
182. — Mlle Olivier dans le rôle de Chérubin (*id.*).
183. — Mlle Contat (*id.*).

Ce sont là, pour ainsi dire, les effigies « officielles »; mais il est fort possible que certaines actrices aient servi de modèles pour d'autres compositions : il serait tout à fait in-

téressant de rechercher ces œuvres dans lesquelles on pourrait retrouver l'image de telle ou telle illustration de la scène.

Du 4 au 17 février, ont été exposés, aux Quatre Chemins, 19, rue de Marignan, d'intéressantes maquettes de costumes et décors, dessinés par M. G. de Chirico, pour des représentations qui doivent avoir lieu en Grèce au mois de septembre prochain, et comprendraient, avec l'*Orestie* d'Eschyle et les *Bacchantes* d'Euripide, une œuvre originale de M. Gautier-Vignal, le *Minotaure,* musique de M. Vittorio Rieti et mise en scène de M. Iolas Coutsoudis.

Ce qui frappait surtout l'historien dans ces projets, c'est l'éclectisme de l'inspiration de l'artiste : alors que certains costumes de bacchantes rappellent les audaces des ballets les plus avancés, d'autres costumes tout blancs évoquent le souvenir de la statuaire antique (à travers celui de Rachel), et d'autres, avec leurs drapés somptueux et leurs panaches, paraissent vouloir ressusciter les riches « habits de théâtre » du XVIII[e] siècle.

Les décors visent, en général, à la simplicité et au schématisme. Signalons en particulier un émouvant « Aréopage » pour l'*Orestie,* et un « Temple d'Apollon » énigmatique et un peu hallucinant, comme il convient au séjour de la Pythie. Indiquons également que ces décors ont été conçus pour être aussi réalisés en salle, car on espère pouvoir donner en France et en Amérique ces mêmes spectacles, après qu'ils auront été représentés en Grèce.

Au Jeu de Paume des Tuileries, l'Exposition d'Art Letton présentait (N° 63 et 69 du catalogue) huit maquettes de décors signées F. Kuga, d'inspirations très diverses et, il faut bien l'avouer en toute franchise, d'intérêt fort inégal. Tel intérieur d'église ne dépassait pas ce qu'un décorateur de bon goût et d'imagination timide pourrait inventer pour le cinquième tableau de *Faust;* tel entassement d'édifices moscovites rappelait, avec trop de ressemblance et pas assez de fougue, certaines maquettes aperçues, il y a quelques années au Musée Galliera; un palais babylonien (?) s'ouvrant sur un panorama de ville recourait trop volontiers aussi à des artifices antiques et faci-

les. Autrement amusant et, *si fas ita loqui*, lyrique, le décor pour une féérie, où l'œil n'apercevait qu'un foisonnement à l'infini de bouteilles : ce royaume de la beuverie était impayable ! ou bien l'Olympe, très XVIII^e^ siècle, avec son entassement d'architectures, de plus en plus diaphanes et irréelles, entre la chaude opulence de deux colonnes torses de lapis-lazuli.

Mais il est permis de préférer le décor pour *Lohengrin*, très sobre, très religieux, avec ses immenses rideaux bruns qui paraissent taillés dans la bure de François d'Assise. Et surtout signalons pour finir, c'est-à-dire au premier rang, deux maquettes excellemment « nationales » : un intérieur letton, une demeure de bois, tout égayée de feuillages et de fleurs violettes; une salle de palais, coiffée d'une lanterne qui lui donne une hauteur colossale, et dont les tapisseries rappellent les tissus du pays exposés dans les salles voisines. Une très ingénieuse et très artistique disposition du rideau renforce l'impression de hauteur donnée par le décor.

Signalons encore, pour être aussi complets que possible, sous le n° 116 du catalogue, trois clowns musicaux, images utiles pour l'histoire du cirque.

CENTENAIRE DE BIZET. — Il fut essentiellement un musicien dramatique : « Il me faut le théâtre, je ne puis rien sans lui », aurait-il dit un jour à Saint-Saens. Il nous appartient autant qu'aux musicologues.

Aussi bien, la séance musicale, organisée à la Bibliothèque de l'Opéra par la Société Française de Musicologie, a-t-elle bien mis en lumière cette particularité de son tempérament. C'est un fait que, de tous les inédits joués ce jour-là, un seul donnait vraiment l'impression d'une personnalité déjà vigoureuse, et c'était une page d'*Ivan le Terrible*, écrite vers 1864, quand Bizet avait 26 ou 27 ans.

Loin de moi la pensée de critiquer le reste du programme, et de me plaindre qu'on nous ait fait entendre du Bizet qui ressemblait à du Chopin ! D'ailleurs, ce n'est pas tout à fait vrai : quelques passages du *Caprice* (op. 3) ont déjà la saveur âpre, le « goût de terroir » de *Carmen*, et l'emportement final de la *Valse de Concert* (op. 1) annonce la farandole de l'*Arlésienne*. Mais il est curieux que les dons musicaux en

PHOTO LIPNITSKI

TCHELITCHEFF — *Ondine*, Maquette du décor du 1^er^ acte (1939)

PHOTO LIPNITSK

TCHELITCHEFF — *Ondine*, Maquette du décor du 2e acte (1939)

puissance dans ces deux œuvres ne s'affirmeront, ne s'épanouiront que dramatiquement.

Aussi ne faut-il pas s'étonner si, dans la très intéressante exposition organisée au Foyer de l'Opéra, l'œuvre théâtrale du grand compositeur s'était taillé la part du lion. Sur 231 numéros du catalogue, 110 étaient consacrés aux opéras, et une dizaine d'autres à des projets ou esquisses d'opéras, et à la polémique du « Cas Wagner », laquelle se rattache à l'histoire de *Carmen :* en gros, la moitié des souvenirs exposés. C'est beaucoup... et ce n'était pas encore assez.

Il est certain que cette exposition a subi l'influence mauvaise d'une actualité fort étrangère à la musique et au théâtre; il est non moins évident que toute manifestation de ce genre doit se renfermer dans de sévères limites, d'espace et de crédits; qu'elle doit, au surplus, être un choix, et n'admettre que des pièces capitales; il est même possible que le dévouement des organisateurs se heurte à certaines indifférences, ou même à quelque chose de pire. Il serait donc souverainement injuste de leur reprocher des lacunes qu'il ne fut pas en leur pouvoir de combler, ou dont nos marottes particulières exagèrent volontiers l'importance.

On eût cependant aimé à voir, près de la participation retrouvée d'*Ivan le Terrible,* comme auprès des autres, le texte qui avait inspiré cette œuvre. Ce n'est certainement pas la tragédie d'Alexis Tolstoï, qui est postérieure, et n'a été connue, sauf erreur, en France, qu'après la mort de Bizet. A quelle autre source pouvons-nous penser ? A la *Bibliothèque Russienne,* dont le neuvième et dernier volume paraît en 1861 ? A l'*Histoire de Russie,* de Lamartine, qui est de 1855, ou bien à l'*Histoire dramatique, pittoresque et caricaturale de la Sainte Russie,* de Gustave Doré, qui est de 1854 ? Je crois que le compte des sources possibles à cette époque serait vite fait, et que, dans ce petit nombre d'ouvrages, il eût été possible de trouver la source véritable — et de l'exposer.

Ce n'est pourtant là qu'un détail. Ce que, pour ma part, je regretterais plus vivement, c'est qu'une place n'ait pas été faite, fût-ce à titre de modeste indication, à la presse de l'époque, surtout à celle qui se montra le plus... réfractaire.

Nul n'ignore que Bizet fut contesté de son vivant, et que ni l'*Arlésienne*, ni *Carmen* ne connurent d'emblée le succès. Pourquoi le cacher ? A-t-on craint que les visiteurs ne haussent les épaules devant certains jugements saugrenus ? Quelle justice, au contraire, que de mettre au pilori quelques béotiens malfaisants ! quelle salutaire leçon de méfiance pour tout le monde ! D'aucuns seraient peut-être plus retenus ou plus modestes, s'ils redoutaient par avance la risée de leurs successeurs; en tous cas, le public apprendrait à ne pas écouter trop docilement la superbe des « compétences ». Pourquoi donc, lorsqu'on rend hommage à quelque vraie gloire, n'obligerait-on pas quelques « minores » trop hargneux à faire amende honorable à cette occasion ? — M. F.

EN SORBONNE. — Dans son numéro de janvier dernier, la *Revue de Littérature comparée* donne une liste détaillée des sujets de thèses qui ont été inscrits, à la Sorbonne, sur les registres de l'Institut de Littérature comparée. Nous en extrayons à notre tour ce qui touche à l'histoire du théâtre.

Mlle Louise Bourgoin : *Les sources des Mystères anglais de l'Ancien Testament.*

M. L. Beachboard : *Le théâtre de Maeterlinck aux États-Unis.*

M. Cioranesco : *L'influence de l'Arioste en France, « Isabelle », tragédie imitée de l'Arioste par Jean Thomas.* Édition critique avec introduction et notes.

Mlle Henriette de Weiss : *L'intérêt dramatique du théâtre de Métastase et sa fortune en France.*

M. Geoffrey Nicholson : *Ducis traducteur et imitateur de Shakespeare.*

Mlle Militza Loukatchevitch : *Molière dans la littérature yougoslave.*

M. Hevesi : *La Hongrie dans la littérature française d'imagination, théâtre et roman.*

M. Taskou Sakurada : *Le théâtre classique français et l'esprit japonais.*

Nous lisons dans le même numéro que, pendant l'année 1938, à Princeton University, M. Bird (Charles Wesley) a soutenu une thèse sur le sujet suivant : *A. de Vigny's Chatterton; a contribution to the study of genesis and sources.* Les travaux de ce genre n'étant pas, aux États-Unis, obligatoirement publiés, nous serions reconnaissants à ceux de nos amis américains qui pourraient nous procurer des renseignements sur une étude aussi importante. *Chatterton* eut probablement, sur la seconde génération romantique, une influence plus profonde que tous les drames d'Hugo.

LE « *JEU D'ADAM* » A NARBONNE. — A quelque chose malheur est bon, dit le proverbe : le mauvais temps a valu aux lettrés narbonnais une exceptionnelle bonne fortune.

Un groupe d'étudiants de Montpellier, émules de nos Théophiliens, avait été invité à venir représenter le *Jeu d'Adam* à Narbonne, dans le cloître de la basilique Saint-Just; il faisait une température d'hiver, et le public de la première représentation (dans la journée !) fut transi.

Il fallait renoncer à jouer de nouveau, le soir, dans des conditions pareilles ! Mais l'archiprêtre téléphone à l'évêché... et les étudiants sont autorisés à jouer dans le chœur même, devant l'autel. Ainsi les initiés purent « rajeunir » de plusieurs siècles, et se retrouver, pour une heure ou deux, au temps du « *Quem quaeritis pastores ?* »

La bienveillance épiscopale a certainement inspiré une gratitude profonde aux heureux spectateurs; mais que l'autorité ait pu donner pareille autorisation sans craindre l'abus ni le scandale, voilà qui fait singulièrement l'éloge des étudiants-acteurs, et montre quelle noble idée ils se font du jeu scénique.

Depuis, la même troupe, allant du sacré au profane, a donné en décembre, à Montpellier, une représentation du *Mystère du chevalier qui vendit sa femme,* et la *Morale comédie de celui qui épousa une femme mute.* Le guide et l'animateur de ce groupe est M. Pitangue, Bibliothécaire en chef de l'Université de Montpellier.

MANIFESTATIONS ARTISTIQUES A BRUGES. — MM. les Bourgmestre et Échevins de Bruges nous communiquent le programme des fêtes et manifestations artistiques organisées en 1939.

Outre le Festival National Flamand, qui réunira, le 23 juillet, sur la Grand'Place, de nombreuses sociétés de chant, et l'Exposition Hans Memmling, qui commémorera, du 24 juin au 30 septembre, le 500e anniversaire du maître flamand, deux autres festivités intéressent plus directement l'histoire du théâtre; l'une et l'autre rappellent l'arrivée à Bruges, vers le milieu du XIIe siècle, de la fiole contenant quelques gouttes du sang du Christ.

La Procession du Saint Sang, qui aura lieu le 8 mai, à 10 h. 30, est une procession figurée, où défilent tous les personnages de l'Ancien Testament et de la Passion, puis ceux qui rapportèrent de la Terre Sainte et reçurent en Flandres la relique insigne.

Le Jeu du Saint Sang, tout à fait distinct de la cérémonie précédente, sera donné sur la Grand'Place, les 5, 6, 10, 12 et 13 août, à 21 heures.

Places assises et numérotées : pour la procession, 5 francs (belges); pour la représentation, 50, 25, 15 et 10 francs; places debout pour la représentation, 5 francs. Renseignements et cartes prises à l'avance, au Service du Tourisme, Grand'Place, Bruges.

T. S. F. — Notre confrère P.-A. Touchard fera, les jeudi 20 et 27 avril, 4 et 11 mai prochains, au poste de Radio-Paris de 14 heures à 14 h. 15, quatre causeries sur : « Un auteur devant ses pièces; Corneille, ses Examens et ses Préfaces ».

NOTES ET DOCUMENTS

Jean-Joseph Mouret, musicien comtadin, fournisseur attitré au Théâtre italien (1).

Lorsque l'on étudie l'histoire du Théâtre italien au début du XVIII^e^ siècle, on aurait peut-être trop souvent tendance à négliger ce que ce théâtre doit à la musique et le rôle important qu'elle y tenait.

Un musicien bien oublié — mais dont le nom fort heureusement commence à sortir de l'ombre — Jean-Joseph Mouret, fut pendant le premier tiers du XVIII^e^ siècle la Providence de la Comédie italienne; bien souvent, seul l'attrait de la musique de ses Divertissements permit à de médiocres pièces de se maintenir à l'affiche.

Jean-Joseph Mouret, originaire d'Avignon, remplit de 1717 à 1737, à côté de plusieurs autres fonctions officielles, celle de directeur et de compositeur attitré de la musique au Nouveau Théâtre italien.

Indépendamment de ses nombreux succès remportés à la Cour de Sceaux d'abord, à l'Académie Royale de Musique ensuite, tout le désignait pour remplir admirablement ce rôle, et les Italiens, bien avisés, le comprirent. Ses origines méridionales, sa fantaisie, sa spontanéité, son esprit et son entrain endiablés, le caractère essentiellement mélodique et rythmique de sa musique, faisaient de Mouret le collaborateur idéal pour les spectacles de la Comédie italienne.

En 1697, à la suite d'un arrêt de Louis XIV, la Comédie italienne avait fermé ses portes. Elle ne les rouvrit qu'en 1716, sous le règne du Régent qui fit venir d'Italie une nouvelle troupe de comédiens. Ils prirent le nom de « Comédiens italiens ordinaires de S. A. R. Monseigneur le Duc d'Orléans », et l'Hôtel de Bourgogne n'étant pas en état de les recevoir, le Régent autorisa les représentations sur le Théâtre du Palais Royal, les jours où il n'y aurait pas opéra.

(1) Nous devons à la confraternelle obligeance de Mlle Renée Viollier, ce résumé de la communication qu'elle a faite à la Société Française de Musicologie, pour présenter quelques charmantes pages de Mouret.

Les Italiens ne rejouèrent tout d'abord que des pièces italiennes et des canevas à succès de l'ancien répertoire; mais, l'attrait de la nouveauté passé, le public, qui avait perdu l'habitude de la langue italienne, délaissa le spectacle. Au bout de deux ans, les comédiens italiens songeaient à regagner leur pays, lorsqu'un auteur français conçut l'idée, qu'il eût le courage de mettre à exécution, de composer une pièce française pour le Théâtre italien. Cette pièce laissait d'ailleurs la part belle à de nombreuses scènes à l'italienne. *Le Naufrage du Port à l'Anglais ou les Nouvelles débarquées*, première comédie française originale, représentée au Nouveau Théâtre Italien le 25 avril 1718, fit la fortune des Italiens, en leur apportant une solution au problème de la nature des pièces à représenter, et son succès leur permit de se fixer définitivement à Paris.

Les trois actes en prose sont mêlés de couplets, d'airs et de danses avec un vaudeville final. La participation de Mouret est très importante, et sa musique contribue grandement au succès de la pièce : « La musique des intermèdes qui est de M. Mouret, a esté trop bien accueillie pour ne pas indiquer qu'elle se vend chez le Sieur Foucault, à la Règle d'Or, rue Saint-Honoré. » (Mercure, mais 1718.)

Grâce au succès remporté par la comédie d'Autreau, la plupart des auteurs de ce temps écrivirent à leur tour pour la Comédie italienne.

Citons parmi les principaux écrivains : Marivaux, d'Allainval, Delisle, Boissy, Fuzelier, Gueullette, etc. sans omettre les acteurs-auteurs italiens, Dominique, Romagnesi et Riccoboni qui produisirent un grand nombre de pièces pour leur propre théâtre.

Les pièces représentées au Théâtre italien se divisent en trois genres : les comédies, les parodies, les revues critiques.

Dans chacun de ces genres la musique trouve sa place, plus ou moins importante suivant les pièces :

« A la Musique, à la Danse,
Les nouveautés d'aujourd'hui
Doivent leur succès je pense...
Tout Paris en parle ainsi.

Un Menuet, un Vaudeville,
C'est ce qui soutient si bien
Le Théâtre italien (1). »

De 1718 à 1737, Mouret composa la musique pour la plus grande partie des pièces jouées sur la scène italienne. Il a fait publier lui-même en six recueils, les principaux divertissements de ces pièces, sous le titre de « *Recueil des Divertissements du Nouveau Théâtre italien*, augmenté de toutes les symphonies, accompagnements, airs de violons et de flûtes, de hautbois, de musettes, airs italiens, et de plusieurs divertissements qui n'ont jamais paru ».

Ces recueils, dédiés à S. A. R. Monseigneur le Duc d'Orléans, contiennent les divertissements de cent-quarante-deux pièces.

Citons brièvement parmi les comédies quelques-unes de celles qui obtinrent le plus de succès, et dans lesquelles la musique tient une place importante :

Arlequin poli par l'Amour (Marivaux, 1720) ; *Timon le Misanthrope* (Delisle, 1722) ; *Le Tour de Carnaval* (d'Allainval, 1726) ; *Les Comédiens esclaves* (Dominique et Romagnesi, 1726) ; *La Foire des Poètes, l'Isle du Divorce*, et *la Sylphide*, trilogie en divertissements (Dominique et Romagnesi, 1730) ; *Le Je ne sais quoy ou le dieu de l'Agrément* (de Boissy, 1731), etc., etc.

La parodie joue au Théâtre italien un rôle de premier plan, aussi bien la parodie d'opéra que celle de pièces jouées au Théâtre français. Mouret composa la musique originale pour de nombreuses parodies d'opéras. Parmi les plus importantes, citons :

Le Cahos, ambigu comique, parodie du Ballet des *Éléments*, de Destouches.

Arlequin Atys, parodie de la tragédie lyrique *Atys*, de Lully.

Les catastrophes liri-tragi-comiques, parodie de la *Jephté*, de Montéclair.

(1) Bailly *Momus, censeur des Théâtres*, un acte représenté sur le théâtre de l'opéra-comique, le 6 juin 1725.

Les Indes Chantantes, parodie des *Indes Galantes*, de Rameau, etc., etc.

Quant aux auteurs de Revues critiques, ils y faisaient soit le procès d'un genre déterminé de spectacle, soit la critique des pièces en cours. On s'attaque tout particulièrement à l'opéra et à la tragédie lyrique dont on souligne les ridicules et les faiblesses.

L'orchestre de la Comédie italienne était fort réduit, ce qui n'empêcha pas Mouret d'arriver avec des moyens très simples, à des effets et à une expression remarquables.

Au cours de ces divertissements il écrivit d'innombrables « airs de caractère », des airs exotiques, et dans les multiples Entrées de Bergers, de Chasseurs, de Gondoliers, de Masques ou de Fées, les airs charmants, spirituels ou cocasses ne se comptent pas.

Pour terminer, notons encore qu'un grand nombre d'airs ou de vaudevilles composés par Mouret pour les Italiens et devenus populaires passèrent au Théâtre de la Foire. De ce fait, l'apport de Mouret dans les débuts de l'opéra-comique semble pouvoir être considéré comme certain.

Renée VIOLLIER.

Quatre saisons théâtrales à Narbonne (1810-1814)

F. Caillard, libraire à Narbonne, tenait registre, comme le voulait le décret impérial du 5 février 1810, de tous les imprimés qu'il publiait. A côté des livres pieux, — catéchismes ou recueils de prières —, d'ouvrages à l'usage des écoles primaires, il imprimait les affiches des spectacles offerts aux Narbonnais. Son registre, commencé le 10 avril 1810, permet, pour une période de quatre ans environ, de dresser une liste, qu'on a lieu de croire complète, des représentations données du 1er juillet 1810 au 3 mai 1814. Il m'a paru bon d'en faire le relevé.

1er juillet 1810. M. Singier, *Panurge.*
3 juillet 1810. M. Singier, *La Vestale.*
8 juillet 1810. M. Singier, *Sophie et Moncara.*

15 juillet 1810. M. Singier, *Le Déserteur.*

19 juillet 1810. M. Singier, *La Vestale.*

22 juillet 1810. M. Singier, *La Vestale.*

24 juillet 1810. M. Singier, *Joseph* (pour clôture avant le départ pour Carcassonne).

5 août 1810. M. Barba et Mlle Desgrais, danseurs. *La Fille mal gardée* (ballet).

5 septembre 1810. Concert par M. Kreutzer, premier violon de S. M. I. et R.

11, 13 et 14 septembre 1810. M. Singier, *Cendrillon.*

20 octobre 1810. Débuts de la troupe de M. Lesage.

23 octobre 1810. M. Lesage, *Les Maris Garçons.*

28 octobre 1810. M. Lesage, *Léon* ou *Le Château de Montenero.*

30 octobre 1810. M. Lesage, *Les Maris Garçons.*

2 novembre 1810. M. Lesage, *Défiance et Malice.*

4 novembre 1810. M. Lesage, *L'Original* et *Zémir et Azor.*

5 novembre 1810. M. Lesage, *Phrosine, Le Parleur éternel, Les Maris Garçons.*

6 novembre 1810. M. Lesage, *La Fausse Magie.*

8 novembre 1810. M. Lesage, *Le Devin du village.*

11 novembre 1810. M. Lesage, *La Revanche* et *La Maison...* (illisible).

15 novembre 1810. M. Lesage, *Shakespeare amoureux* et *Les Deux journées.*

18 novembre 1810. Représentations de M. Philippe, artiste ci-devant du Vaudeville de Paris : *La Chaumière moscovite,* etc...
Dépit amoureux.

20 novembre 1810. M. Philippe, *Le Valet ventriloque, Le Dépit amoureux.*

22 novembre 1810. M. Philippe, *La Chaumière moscovite, La Mélomanie.*

25 novembre 1810. M. Lesage, pour les représentations de M. Philippe. : *Une Heure de Folie, La Magie blanche* et *L'Opéra-Comique.*

27 novembre 1810. M. Lesage, *Amour et Mystère, Haine aux Femmes, Adolphe et Clara.*

29 novembre 1810. M. Lesage, *Amour et Mystère, M. Beaufils, La Leçon de Botanique.*

2 décembre 1810. M. Lesage, *Sargines* (?), *La Revanche.*

13 décembre 1810. La troupe de Narbonne va jouer à Pézenas : *Haine aux femmes, Phrosine, Méfiance et Malice,* sous la direction de M. Lechevalier.

15 décembre 1810. M. Lesage, Représentation de M. Armand, du théâtre des Variétés de Paris : *Cadet-Roussel, Le Beverley d'Angoulême, Le Désespoir de Jocrisse, Capones, Les Recteurs dans l'embarras, Jocrisse change de condition.*

23 décembre 1810. M. Lesage, *Jocrisse, Une Nuit d'Auberge, Manon la Ravaudeuse.*

24 décembre 1810. Représentation de M. Connus, physicien.

26 décembre 1810. M. Lesage, représentation de M. Armand. *Lagrange Chancel* (sic), *Jocrisse, Cadet Roussel, Le Quiproquo, Bouffonnet et Pommadier, La Mère Carron* (?), *Lagrange Chancel.*

6 déce'mbre (?). Dernière de M. Armand, *M. Giraffe, Drelindindin, Le Duel de Jocrisse.*

20 septembre 1811. M. Singier, *Annette et Lubin.*

19 septembre 1811. M. Fleury, *L'Opéra-Comique.*

24 septembre 1811. M. Fleury, *Les Jeux de Paris.*

26 septembre 1811. MM. Singier et Fleury, *Le Ballet des Innocents.*

27 septembre 1811. MM. Singier et Fleury, *Myrza et Lindor.*

29 septembre 1811. MM. Singier et Fleury, *La Caravane* (sic).

1er octobre 1811. MM. Singier et Fleury, *Psyché.*

3 octobre 1811. MM. Singier et Fleury, *La Fille mal gardée.*

6 octobre 1811. M. Fleury, *Paul et Virginie* (ballet).

8 octobre 1811. M. Singier, *Le Déserteur.*

10 octobre 1811. M. Singier, *Euphrosine.*

13 octobre 1811. M. Singier, *L'Amant jaloux.*

17 octobre 1811. M. Singier, *Héléna.*

20 octobre 1811. M. Singier, *Pierre le Grand.*

25 octobre 1811. M. Singier, *La Fausse Magie.*

27 octobre 1811. M. Singier, *Les trois Hussard.*

29 octobre 1811. M. Singier, *Les Maris Garçons.*

30 octobre 1811. M. Singier, *Ma Tante Aurore.*

3 novembre 1811. M. Singier, *Aline.*

5 novembre 1811. M. Singier, *Les Confidentes.*
10 novembre 1811. M. Singier, *Fitz Henry.*
12 novembre 1811. M. Singier, *Victor.*
17 novembre 1811. M. Singier, *Fanchon.*
21 novembre 1811. M. Singier, *Azémia.*
4 octobre 1812. M. Singier, *Aline.*
6 octobre 1812. M. Singier, *Les Visitandines et Stratonice.*
8 octobre 1812. M. Singier, *Jean de Paris* et *Le Prisonnier.*
10 octobre 1812. M. Singier, *La Belle au bois dormant* et *Palma.*
13 octobre 1812. M. Singier, *M. Deschalumeaux* et *Les Prétendus.*
15, 16 et 17 octobre 1812. Exercices de Mme Saqué. (*sic;* Saqui?)
27 octobre 1812. Concert par Mlle Goutelli, cantatrice de S. M.
8 décembre 1812. Spectacle de M. Sicard, mécanicien.
12 décembre 1812. Spectacle de physique de M. Fontanier (ou Fantassier ?).
16 décembre 1812. Spectacle de physique de M. Fontanier (ou Fantassier ?).
27 décembre 1812. Spectacle de M. Stanislas, physicien.
6 mai 1813. M. Maréchal, entrepreneur de spectacles.
Du 16 au 30 mai 1813. M. Linski, entrepreneur de spectacles.
4e trimestre 1813. Comédies (sans titres).
3 mars 1814. *La Fée Urgèle.*
24 mars 1814. *Joseph.*
27 mars 1814. *Les Deux Edmond.*
31 mars 1814. *L'Illuminé.*
12 avril 1814. *Le Diable à quatre.*
14 avril 1814. *Les Prétendus.*
30 avril 1814. *Le Début.*

De ceci il ressort qu'à plusieurs reprises, une troupe théâtrale a pu s'installer de façon fixe à Narbonne, parfois pour une période de plusieurs mois, et y donner de façon régulière une série de représentations. De la nature et de la valeur des pièces jouées, il n'y a rien à dire : de l'opéra-comique ou du drame à la bouffonnerie — et probablement la plus grossière —, aux spectacles de prestidigitateurs, le public narbonnais se satisfaisait de peu : le plus médiocre lui

était bon. Peu d'années après, il avait à sa disposition un cabinet de lecture bien achalandé (1) ; il était, en matière dramatique, moins favorisé.

P. Jourda.

Un album d'architecture théâtrale

Nous avons connu trop tard pour le signaler dans notre bibliographie de 1938, le superbe numéro de *L'Architecture d'aujourd'hui* de septembre dernier. Il est intitulé *Spectacles*, et consacré entièrement aux salles de théâtre, aux installations scéniques (décor, machinerie, éclairage), aux salles de cinéma, aux fêtes publiques, aux théâtres de plein air. En une centaine de pages, abondamment illustrées, tous ceux qui s'intéressent au théâtre pourront avoir un aperçu — présenté sous une forme parfaitement claire et accessible — des problèmes que posent la construction d'une salle et la mise en valeur du spectacle. Ces problèmes compliqués et délicats, il n'est donné qu'aux spécialistes de les approfondir, mais nul n'a le droit de les ignorer : *Spectacles* mérite l'attention de tous nos amis, et les auteurs des différents articles sont dignes de toute notre reconnaissance.

Nous nous félicitons aussi de voir des techniciens ne pas laisser de côté le passé de leur art. L'album s'ouvre sur une introduction historique de M. Auguste Perret. L'idée est excellente, mais les historiens, gens vétilleux, feront tout de même quelques réserves sur sa réalisation. Certaines ne porteront que sur des « coquilles », mais bien fâcheuses : il est assez surprenant de lire que le principal théâtre de Rome était le théâtre de « Pompéi » ; tout lecteur averti comprendra sans peine qu'il s'agit du théâtre de Pompée ; mais tous les lecteurs sont-ils avertis ?

Voici plus grave. On se demande comment, à Rome, le théâtre de Scaurus, gendre de Sylla, pouvait être décoré avec des *colonnes de cristal !* quel texte obscur ou mutilé peut

(1) Cf. P. Jourda. *Un cabinet de lecture en province en 1832, Revue d'histoire littéraire de la France*, pp. 540-550.

bien se trouver à l'origine de cette invraisemblance ? Et qu'est-ce qui permet d'affirmer qu'Athènes avait un théâtre en pierre au temps d'Eschyle, « vers l'an 500 » ? Le théâtre de Dionysos ne date que du milieu du IVe siècle; il est contemporain du « noyautage » macédonien en Grèce, et postérieur d'environ un demi-siècle à l'âge d'or de la poésie dramatique. Par une coïncidence troublante, le plus ancien théâtre romain est postérieur d'un bon siècle à la mort de Térence, et, chez nous, l'époque des Soufflot, des Blondel, des Gabriel, des Louis, est également celle où

Sur le Racine mort le Campistron pullule.

Est-ce un simple fait de hasard, si la construction théâtrale tend à devenir un art, juste aux moments où la littérature dramatique cesse d'en être un ?

On est encore bien plus étonné d'apprendre que « l'Église, toute puissante au moyen-âge, prescrivait (*sic; lire :* proscrivait) les jeux de la scène »; comment, s'il en était ainsi, pourrait-on expliquer que les acteurs étaient formés en Confréries et jouaient sur le parvis des cathédrales ? Si l'on n'érigea pas alors d'édifice consacré spécialement aux représentations, ce n'est nullement parce qu'elles avaient « trop peu d'importance », mais parce qu'elles étaient trop peu *fréquentes*, ce qui est tout différent. On ne jouait qu'aux grandes fêtes, et les acteurs n'étaient pas des professionnels; qu'auraient-ils fait d'un établissement stable ?

Un dernier détail qu'on ne saurait se dispenser de relever : M. Jean Boski, dans un article sur l'évolution de l'éclairage au théâtre, assure que la chandelle fut remplacée par la bougie de cire d'abeille. Cela s'est fait peut-être — exceptionnellement — chez des gens qui ne regardaient pas à la dépense, dans les théâtres de cour, par exemple; mais un Mémoire de Lavoisier sur la question, atteste qu'on employait encore couramment la chandelle à la veille de la Révolution, et ce témoignage est confirmé par les documents comptables qui nous ont été conservés. Ce qui a vraiment remplacé, parfois, la chandelle, c'est l'huile, brûlée soit dans de simples godets (comme les « veilleuses » d'autrefois), soit dans des *biscuits*, boîtes plates percées de trous en quinconce, par les-

quels passaient les mèches. Le quinquet ne fut adopté qu'assez tard, et il donna de nombreux mécomptes, qu'il eût été peut-être bon de rappeler. On regrettera de même l'absence de quelques précisions sur les dates auxquelles furent adoptés le gaz, puis l'électricité; pour cette dernière en particulier, il eût été bien utile de rappeler les principales étapes du chemin parcouru depuis soixante ans.

Ces menues erreurs n'enlèvent rien à l'intérêt de cette belle publication. Mais, précisément parce qu'elle est belle, et instructive, et capable de rendre aux esprits curieux aimant le théâtre de signalés services, on souhaiterait qu'elle fût irréprochable. Il serait assez sot de reprocher à l'architecte ces inadvertances, qui ne seront peut-être aperçues que par les érudits; néanmoins, il est profitable à tous que la vérité soit serrée d'aussi près que possible : l'homme d'archives et de bibliothèques peut y aider parfois; la lecture — très attachante — de *Spectacles* nous confirme dans cette conviction.

Acteurs français en Italie

La *Rivista Italiana del Dramma* publie, dans son numéro de septembre 1938 (p. 252), une lettre de Francisco A. Bon, datée de Naples, 16 septembre 1814. L'auteur de cette lettre y déplore le départ de la troupe française, qui jouait à Naples depuis sept ans. Elle était composée de :

Philippe, premiers rôles.
Madisier, premier amoureux.
Francisque, financiers.
Verteuil, premiers comiques.
Mmes Ribou, premiers rôles.
Mijlord (*sic*), mères.
Fabre, soubrettes.

Ces acteurs avaient joué « divinement » *Othello, Hamlet, Roméo et Juliette, le Comte de Warwick, L'Orphelin de la Chine, Fayel;* pour la comédie : *Le Glorieux, l'Avare, le Misanthrope, le Bourru bienfaisant, le Barbier de Séville, le Mariage de Figaro, la Mère coupable, Clémentine et Dorvigny, Eugénie* « et mille autres ».

M. Giuseppe Ortolani, commentant cette lettre, souhaite qu'on recherche dans les journaux de l'époque des renseignements sur cette troupe française. Nous nous associons de grand cœur à ce vœu. Certains des noms cités ne nous sont pas inconnus. Philippe, le premier acteur, appartenait peut-être à la dynastie des Philippe qu'on rencontre à Lyon pendant presque tout le XVIII^e siècle. Il y avait un acteur nommé Philippe à l'Opéra-Comique en 1800 : *le Courrier des Spectacles* fait son éloge dans *Stratonice* et dans *Monteno et Stéphanie* (28 Germinal et 17 Floréal, an VIII). Verteuil, le premier comique, est probablement Dominique Armand, fils de J.-B. Desprez de Verteuil, et petit-fils d'Armand, de la Comédie Française. Armand Verteuil épousa, le 8 janvier 1780, à Lyon, Jeanne-Josèphe-Victoire Hédoux, également comédienne; ils figurent ensemble dans la troupe de Bordeaux, de 1780 à 1782. En 1782, Armand Verteuil débute à la Comédie Française, puis joua dans une troupe de la Montansier; en 1786, il tenta de fausser compagnie à sa directrice qui le fit arrêter à Marseille; en 1793, on le retrouve comme premier comique à Anvers, puis, à la fin de l'année, à Paris, au théâtre de la rue de la Loi; en 1796, il était régisseur du théâtre de Bruxelles. Il pouvait donc avoir entre 50 et 60 ans au moment où Francesco Bon écrivait cette lettre. Il n'y est pas question de Mme Verteuil, dont nous perdons la trace dès 1793 : était-elle morte dans l'intervalle ? Enfin une pièce des Archives de la Comédie Française mentionne un Francisque régisseur d'une troupe Montansier en 1784; Verteuil a pu le connaître à ce moment : serait-ce le même qu'on retrouve à Naples avec lui ? Il y avait un acteur nommé Francisque aux Variétés Nationales en 1799, *le Courrier des Spectacles* fait son éloge dans *Les Esprits* (27 Vendémiaire, an VIII).

Une dame Ribou jouait les premiers rôles à Valenciennes, en 1777 : ce pourrait être la même qui tient le même emploi à Naples de 1807 à 1814 : elle aurait pu avoir alors une soixantaine d'années. La dame Mylord ne nous est pas connue, mais il y avait un sieur Milord en 1787 à Lyon, dans la troupe de Collot d'Herbois, le même sans doute qu'on retrouve à Metz, en 1790. La dame Fabre, qui joue les soubrettes, serait-elle également la femme de l'asteur Fabre qu'on rencontre à Aix-

en-Provence en 1787 ? Ce nom est si répandu dans le midi de la France qu'on ne peut rien affirmer.

Ces identifications restent, on le voit, problématiques. Il semble bien, pourtant, que ce personnel de la troupe de Naples n'était plus, dans l'ensemble, de la première jeunesse. Mais peut-être ces vieux routiers étaient-ils plus capables que des débutants de réussir à l'étranger, où fatalement, la technique devait faire une grande part du succès.

Signalons une dernière coïncidence : ces comédiens français seraient venus à Naples en 1807; or, c'est justement la date où un décret impérial, supprimant à Paris une vingtaine de théâtres, obligea nombre d'acteurs à chercher fortune autre part. C'est encore en 1807, que Napoléon charge Mlle Raucourt d'organiser des tournées théâtrales françaises, *mais seulement dans l'Italie du Nord;* Joseph Bonaparte était devenu roi de Naples en 1806: est-ce lui qui avait appelé cette troupe pour la faire servir à la propagande française ? La qualité littéraire du répertoire pourrait le faire supposer.

Quoi qu'il en soit, nous devons nous borner à présenter quelques hypothèses. Inutile d'ajouter que nous accueillerons avec joie tous les renseignements qui permettraient de les vérifier, ou surtout, de les combattre. e

CORRESPONDANCE

La première année de notre *Bulletin* est épuisée, depuis quelque temps déjà. Il ne nous reste plus que quelques numéros dépareillés, et pas un seul exemplaire du numéro 1.

Or, c'est précisément celui-là qui nous a été plusieurs fois demandé. Comme il a été répandu assez largement, quelques-uns de nos amis pourraient le posséder en double. Seraient-ils disposés à le céder ? En ce cas, le secrétaire les prierait instamment de se faire connaître.

Impressions Pierre ANDRÉ, 244, Boulevard Raspail — PARIS

BULLETIN DE LA SOCIETE DES HISTORIENS DU THEATRE

PUBLICATION TRIMESTRIELLE

VII[e] Année. N° 2 AVRIL-JUIN 1939

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

Le samedi 29 avril, à la Sorbonne, s'est tenue l'Assemblée générale annuelle de notre Société, sous la présidence de M. J. Prodhomme, Vice-Président, remplaçant M. Louis Jouvet, Président.

Le Secrétaire fait connaître l'état de la société au 31 décembre dernier. Nous avons reçu, au cours de l'année 1938, 16 adhésions nouvelles, savoir :

9 en France, dont 7 à Paris;

7 à l'étranger (4 en U. S. A., 1 en U. R. S. S., 1 en Grande-Bretagne, 1 en Yougoslavie.

L'effectif de la Société en 1937 était de 158 membres; nous avons eu cette année le chagrin d'enregistrer les décès de MM. Lemoine, Albert Carré, Mauprey, Couet et Belleudy; les adhésions nouvelles portent donc l'effectif de la Société pour le début de 1939 à 169 membres.

Ce n'est pas encore assez et surtout ce n'est pas assez de membres français : notre société compte 41 % de membres étrangers; rien, certes, ne nous est plus agréable que de constater que nous contribuons, pour notre modeste part, à la propagation de la culture française, mais il faut bien se représenter qu'un jour ou l'autre les amis de l'étranger pourraient se lasser de soutenir une œuvre dont les Français eux-mêmes se désintéresseraient.

Un autre mal, non moins regrettable, c'est la faible quan-

tité d'adhérents provinciaux (à peine un quart des membres français). On ne doit pas se lasser de répéter que la vie théâtrale française ne doit pas s'étudier seulement dans les théâtres de la capitale, lesquels sont, à bien des égards, dans des situations exceptionnelles, qui ne leur permettent pas de refléter aussi fidèlement que les théâtres de province la véritable vie intellectuelle et artistique du pays.

Du moins la société, telle qu'elle est constituée, a-t-elle été soumise à une épreuve délicate, dont elle s'est tirée fort heureusement : un grand nombre de sociétaires — ceci soit dit sans nulle acrimonie — avaient omis depuis assez longtemps de nous envoyer leur cotisation. Dans une trésorerie aussi « serrée » que la nôtre, cela n'allait pas sans de multiples inconvénients; des amitiés moins chaleureuses et moins agissantes que celle de notre Trésorière auraient été rebutées... et c'était la mort de notre groupement. Force nous fut d'envoyer un rappel aux retardataires : le résultat fut inespéré : une somme assez forte nous est rentrée de la sorte pour rétablir une situation qui accusait chaque année un déficit grandissant.

Depuis, un événement heureux a modifié notre situation. Une importante subvention du Comité des Recherches Scientifiques nous a permis de nouvelles ambitions, mais a posé du même coup certains problèmes délicats. Dans quel sens devions-nous améliorer notre *bulletin*, auquel nos amis les plus bienveillants reprochaient à la fois d'être trop mince, trop petit et trop compact ? Ces trois défauts sont incontestables; mais il a semblé qu'on ne pouvait espérer les combattre tous les trois à la fois.

Le *Bulletin* n'arrive pas à dire tout ce qu'il aurait à dire; d'autre part, il n'est pas illustré, ce qui, pour une publication de ce genre, est presque un vice rédhibitoire. La première amélioration qui s'imposait était donc l'augmentation de la matière et l'illustration : c'est chose faite dès le premier numéro de 1939. Mais le texte ne peut être aéré davantage que moyennant une consommation plus grande de papier et une augmentation de poids qui entraînait une augmentation des frais d'envoi. Néanmoins si, comme nous l'espérons, le *bulletin* peut être porté bientôt de 48 pages (contre 32 en 1938), à 64 pages, cette nouvelle augmentation aurait surtout pour but d'améliorer la

présentation par l'emploi d'un caractère plus gros et plus espacé.

Quant à l'augmentation du format, c'est une question grave, qui exige beaucoup de circonspection. On nous accordera sans difficulté que cette réforme ne peut être réalisée si nous n'avons pas l'assurance de pouvoir paraître durant des années, et autant que possible à toujours, dans le format nouveau. Or, si notre situation actuelle est encourageante, elle ne nous permet pas encore les audaces de ce genre. Nous ne contestons pas que l'agrandissement de notre format ne soit une réforme souhaitable, mais nous estimons qu'elle ne saurait être envisagée d'ici quelque temps.

Nous avons eu d'autres audaces, qui paraissent avoir été favorablement accueillies. A côté de sa « Bibliothèque », dont le quatorzième volume est paru récemment, notre Société s'est manifestée, sous la très heureuse suggestion de notre Confrère M. R. Isay, par l'organisation d'une conférence de M. P. Prouté sur *L'estampe et l'histoire du Théâtre*, et d'une visite du nouveau Théâtre de Chaillot, que M. Carlu, Architecte en chef du Palais, nous a fait l'honneur de diriger en personne. C'est un devoir impérieux, mais très doux à remplir, que de lui exprimer, ainsi qu'à M. Abram, Directeur du Théâtre, notre profonde gratitude.

D'autres projets sont actuellement à l'étude, notamment un circuit des vieux théâtres de Paris (les salles de Molière, les théâtres des boulevards, les domiciles des Confrères de la Passion, les anciennes salles de l'Opéra), et une visite des *trois* théâtres de Versailles. Il va sans dire que toutes les suggestions que pourraient nous faire à ce propos nos amis seraient accueillies avec reconnaissance et très attentivement étudiées.

Somme toute, notre situation actuelle n'est pas « florissante » (dans les circonstances ce serait un paradoxe et presque un défi) mais elle est encourageante, et si nos amis veulent bien nous témoigner la sympathie active que nous leur demandons, tout nous autorise à croire que notre œuvre de culture française pourra se développer encore, pour le plus grand profit de la science et de notre pays.

Après lecture et approbation de ce rapport, l'Assemblée a décidé, en principe, de porter de 9 à 15 le nombre des membres du Comité directeur.

SITUATION FINANCIÈRE. — L'année 1937 s'était terminé avec un déficit de 2.376 fr. 05. Les recettes de 1938 ont été les suivantes :

73 cotisations à 25 francs	1.825
Membres bienfaiteurs et fondateurs	1.500
Cotisations arriérées	2.988
Subvention (Direction des Beaux-Arts)	500
Total	6.813

Les dépenses se sont élevées à 4.842 fr. 80, savoir :

Frais de bureau	80
Bulletin I	1.042,30
» II	1.016,60
» III	981,65
» IV	1.722,35

Le compte débiteur se monte donc à 7.218 fr. 85, compte tenu du déficit au 31 décembre 1937; le déficit est donc réduit à 405 fr. 85 au 31 décembre 1938.

Observons qu'il serait entièrement résorbé, que l'exercice se terminerait même par un solde créditeur si tous nos confrères nous avaient adressé la cotisation de 1938. Nous nous adressons donc encore une fois à la bonne volonté de tous : la société peut avoir une vie financière normale, en dépit des difficultés de l'heure présente, si chacun y met du sien.

Cette Assemblée avait été précédée d'une conférence de notre Président, M. Louis Jouvet, sur *La Convention théâtrale*. M. le Recteur de l'Université de Paris et M. le Doyen de la Faculté des Lettres avaient bien voulu nous accorder la disposition de l'Amphithéâtre Richelieu, qui était comble. Nous espérons que notre cher Président gardera le souvenir de l'accueil enthousiaste que firent à sa conviction profonde et nuancée d'humour nos étudiants et étudiantes. Nous sou-

haitons même qu'il pardonne à cette impétueuse jeunesse ce que son admiration put avoir d'un peu indiscret à certains moments. Ceux de nos amis qui n'ont pas pu assister à cette belle fête de l'esprit liront sans doute avec plaisir les passages essentiels de cette conférence, que nous donnons ci-après.

Leurs Excellences M. l'Ambassadeur de Belgique et M. le Ministre plénipotentiaire de Suède nous avaient fait l'honneur de se faire représenter respectivement par MM. Marcel Mauriac, Secrétaire Général de la Diffusion artistique et littéraire belge à Paris, et Kjellberg, Secrétaire de la Légation de Suède. Ainsi nos amis de l'étranger n'étaient pas complètement absents de cette réunion. Nous prions les éminents représentants de leurs pays d'agréer l'expression de notre gratitude et de transmettre à leurs compatriotes celle de notre confraternelle affection.

DE LA CONVENTION THÉATRALE

Qu'un homme de théâtre vienne, entre deux cours, s'asseoir, si je peux dire, dans la chaire d'un professeur en Sorbonne, il y a là quelque chose d'insolite et de saugrenu. C'est une attitude incorrecte et inconvenante, une usurpation qui dénote une grande somme d'humilité ou d'orgueil chez celui qui prend cette attitude, à moins que l'absence de pudeur ne lui fasse outrepasser, dans son inconscience, les limites de la présomption.

Car il y a plus d'aise pour le comédien sur les planches d'une scène de théâtre que sur l'estrade d'un amphithéâtre. Et le fait d'avoir traîné quelque vingt ans sur ces planches, de s'y être barbouillé tous les soirs le visage, n'implique aucunement la qualité ou le droit d'enseigner quelque chose à quelqu'un dans le domaine de l'esprit ou de la science.

Un comédien n'a de connaissances que pratiques. S'il s'efforce de réfléchir, ses points de vue sont peu élevés. Choisir

une pièce n'est pas une opération de la raison pure ou du jugement. La faire répéter ou la mettre en scène n'exige ni la fréquentation d'Aristote, ni celle de l'abbé d'Aubignac ; et les commentaires de Voltaire, pas plus que les critiques de La Harpe, n'y sont d'aucun profit.

Me voilà cependant devant vous, dans l'intention de vous entretenir de la convention théâtrale. Ce serait plutôt de la différence, sinon de l'opposition, qu'il y a entre les propos d'un comédien et ceux d'un professeur en Sorbonne, qu'on pourrait tirer le sujet même de cette causerie. Elle pourrait s'intituler : « Si un acteur se mettait à penser », ou « Si un comédien jouait au professeur », ou encore et plus justement : « Du danger qu'il y aurait à laisser publiquement discourir un quelconque disciple de Thalie ou de Melpomène sur l'art ou la littérature dramatique »...

Cependant, malgré le danger relatif ou la nocivité que cette prétention à penser pourrait avoir, les comédiens ont aujourd'hui, de toutes parts, des encouragements pour s'essayer eux aussi à réfléchir sur l'exercice de leur métier.

Outre l'exhortation que me donne la Société des Historiens du Théâtre pour parler aujourd'hui, il est d'autres encouragements qui me sont également bien précieux et que je veux vous dire.

Nous recevons tous les jours, et spécialement d'étudiants ou de jeunes gens, lettres ou visites qui témoignent d'une curiosité vivante, d'un intérêt passionné pour le théâtre. Les questions qu'on nous pose, les enquêtes, les investigations, les perquisitions spirituelles que viennent faire chez nous les étudiants et les lettrés, français et étrangers, nous ont donné un sentiment d'importance que nos prédécesseurs n'ont pas connu.

L'évolution du théâtre, son retour à la littérature, les mouvements qui se produisent à l'étranger, où les fondations de chaires dramatiques, les théâtres de laboratoire ou d'expérience se multiplient, les tentatives aussi, que, depuis quelques années, vous faites ici même, par les différents groupes dramatiques, les études entreprises à l'instigation de quelques-uns de vos maîtres, tout nous incite et nous oblige presque, nous autres comédiens, à prendre conscience de notre

métier, à réfléchir et à nous instruire sur la pratique quotidienne de notre profession.

C'est cela qui explique ma présence ici.

L'accueil que vous faites, vous, les intellectuels du théâtre, à un ouvrier de l'art dramatique, c'est ce qui m'enhardit à parler.

Jusqu'ici, jusqu'aujourd'hui, le savant et le professionnel en matière de théâtre ont poursuivi leur tâche séparément, chacun s'enfermant dans son domaine, l'acteur travaillant sur la scène — étranger aux choses de la culture —, les érudits et les savants s'attachant uniquement à une étude développée des textes et ignorant ou négligeant tout ce qui se passe de l'autre côté de la rampe.

Mais aujourd'hui, il nous semble, à nous, gens de théâtre — et ma présence ici en est sans doute une preuve —, que les choses ont changé et que, d'un côté et de l'autre, on a pris conscience de l'isolement où chacun se trouvait.

Le métier d'acteur, pour qui veut le pratiquer, exige une sorte d'initiation intellectuelle de plus en plus évidente. La science de l'art dramatique proprement dit, la dramaturgie, comprenant enfin que l'étude des textes ne se suffit pas à elle-même, commence à s'inquiéter et à se renseigner sur ce qui se passe sur la scène.

Bientôt sans doute nous verrons les premiers travaux de cette science expérimentale du théâtre qui sera le résultat de l'union des théoriciens et des praticiens.

Chaque jour des étudiants nous écrivent des lettres où l'on voit leur préoccupation de relier le texte imprimé au texte joué, le texte qu'on étudie entre les quatre murs d'une chambre et celui qu'on profère entre les trois murs d'une scène. Ces lettres et les questions qu'elles posent témoignent qu'il y a, dans la création dramatique, un mystère, quelque chose que ne suffisent pas à expliquer les commentaires les plus savants :

« Il me semble, écrit l'un d'eux, il me semble élémentaire, et pourtant difficile à saisir clairement, que la scène est essentielle à la représentation. »

Mais je voudrais surtout vous citer trois questions qui m'ont été posées par une jeune lycéenne de quinze à seize ans, la se-

maine dernière. Elles pourraient faire l'objet de trois conférences, de trois études, qui résumeraient presque toutes les questions, tant leur concision est admirable.

Voici la première : « Le théâtre est-il un art ou un commerce ? » — la deuxième : « Le vrai théâtre va-t-il vers la réalité ou vers l'illusion ? » — et la troisième : « L'acteur joue-t-il pour lui ou pour le public ? »

Il y a, inclus dans ces trois questions, tous les problèmes du théâtre, sa définition, sa valeur, son esthétique, son éthique et sa métaphysique. Tout y est contenu, jusqu'au Paradoxe sur le Comédien de Diderot.

Mais il ne faut pas non plus se méprendre sur les moyens de parvenir à cette connaissance pratique du théâtre et croire que tout est soluble par la raison, s'imaginer que le métier d'acteur ne relève que de l'intelligence et que la psychologie suffise pour en faire le tour.

J'ai vu, l'autre jour encore, un étudiant en philosophie qui demandait à faire de la figuration au théâtre, afin, dit-il, de voir de près comment les choses se passent, d'observer les acteurs, de pénétrer cet état d'esprit dont il n'avait aucune idée, de surveiller le travail qui se fait sur une pièce, parce que « il lui était impossible d'en juger sans y participer ».

Je lui expliquai que ses raisons n'étaient pas suffisantes pour me convaincre, que sa tentative me paraissait superficielle, s'il n'avait pas la vocation d'abord, c'est-à-dire le goût et l'amour du théâtre, et qu'il me paraissait improbable, s'il était incroyant, que d'aller passer huit jours chez les trappistes lui suffirait pour acquérir l'amour de Dieu.

Il me répondit qu'il ne croyait pas à la vocation.

« Je ne suis pas un mystique, me dit-il. Pour moi, je crois qu'on devient acteur comme on devient docteur, avocat, charcutier ou épicier. On ne peut aimer et choisir sans connaître. »

C'était logique. Mais il ajouta : « Je n'aime pas spécialement le théâtre. Ce qui m'intéresse, c'est la connaissance. Je ne veux pas être acteur. Je ne voudrais faire de la figuration que pour étudier. »

Il y avait, dans le cas de cet étudiant en philosophie, une erreur première irréductible : c'est qu'on ne fait pas de théâtre sans vocation, sans ce goût irrésistible qui est à la fois la glo-

rification et l'excuse de notre métier. J'essayai, sans succès, de le persuader et il me quitta désappointé. En le regardant s'éloigner, je pensais à un naturaliste qui voudrait se déguiser en serpent cobra pour mieux étudier les mœurs des reptiles.

Si un comédien ignore l'art d'écrire les pièces, du moins pratique-t-il l'art de les jouer, et c'est peut-être de ce point de vue que ses dires pourront avoir un sens sinon une utilité.

Mais il ne faut pas accepter les affirmations d'un comédien aussi catégoriquement qu'il les formule. Elles ne valent que dans la mesure où elles apportent un renseignement clinique, hors de la portée de l'esprit et de ses déductions. Il y aurait danger à les écouter sans tenir compte que celui qui les profère est un exécutant, c'est-à-dire un homme dont la participation physique est beaucoup plus importante que la méditation et la culture.

Il va suffire d'émettre tout haut, entre les murs de cette salle, les propos que les comédiens tiennent dans un théâtre, pour que vous appréciiez aussitôt l'étrange résonnance que ces propos peuvent avoir, l'odeur peu orthodoxe qu'ils dégagent... et que je sois en passe, d'ici quelques instants, d'avoir l'air d'un hérétique ou d'un profanateur.

Un comédien vous dirait qu'une pièce ne peut se juger en elle-même, en dehors de la représentation; qu'il ne peut pas être question de théâtre tant qu'on ne considère pas du même coup, avec une pièce, les acteurs qui l'animent ou qui l'ont jouée autrefois, la scène, le lieu où elle se joue ou s'est jouée, et le public qui l'écoute ou qui l'a écoutée.

Il y a, entre la pièce écrite et la pièce jouée et parlée, une différence qui n'est peut-être que dans « l'animation », mais ce mot fait entendre suffisamment, si on veut y réfléchir, l'impossibilité de pénétrer une œuvre par la seule lecture, car une pièce n'est pas faite pour être lue : elle ne vaut, elle ne prend son sens que par le commentaire vivant de la représentation.

Le texte dramatique est fait pour être prononcé, sonorisé et agi. Il n'est vivant que dans son émission par rapport à l'acteur qui le dit, au public qui l'entend et aux conditions matérielles qui commandent la cérémonie du spectacle. On a

beau lire *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*, on arrive mal à se représenter la situation dramatique; on peut passer au crible les propos que tiennent les personnages, mesurer les scènes, jauger les tirades, calibrer les exclamations, compter les entrées et les sorties, la lecture ne peut donner à aucun degré le spectacle de ces deux maîtres déguisés l'un en laquais, l'autre en soubrette, qui, chacun, ne peut imaginer que l'autre soit un domestique.

Un comédien vous dirait encore que la représentation dramatique est un acte unique, comme une bataille, qu'elle se déroule dans l'espace et dans le temps, qu'elle relève de l'action, et que l'œuvre écrite, l'œuvre imprimée, posée sur les rayons d'une bibliothèque, n'a aucun rapport avec l'œuvre jouée. Le texte, que les comédiens d'opérette appellent le « parlé » ou le « causé », n'est un texte qu'après la représentation; il n'est pas le même avant d'être joué.

Henry Bataille déclarait qu'une pièce, pour avoir complètement atteint son but de vie, devait devenir méconnaissable à la lecture. (Pour son compte, il a eu tort de vouloir le prouver.)

Il y a dans une pièce une valeur dite et agie, un style agi, si l'on peut dire, qui n'a aucun rapport avec la valeur littéraire, et, de ce fait, la valeur littéraire n'a aucun sens pour le théâtre directement. On ne peut qu'entendre un style de théâtre; on ne peut pas le lire, et un comédien vous dirait que la langue de Molière, analysée, est peut-être faible, mais que, *parlée*, elle est inégalable.

Toutes les explications de critique littéraire sont des explications de critique exhaustive, qui constituent une série de liens entre des points très différents, qui sont autant de ponts jetés entre les œuvres, mais les ponts ne se relient pas entre eux, et la critique ne pénètre pas l'œuvre. Elle ne l'explique pas dans son sens théâtral, dans sa vitalité.

A distance, il est possible d'essayer de réunir une pièce à un mouvement littéraire, de considérer la littérature dramatique comme le géologue étudie les terrains. On peut affilier une œuvre à une autre, pour le bénéfice d'une classification qui permet à l'esprit d'ordonner ses connaissances, de placer les ouvrages comme le pharmacien les plantes dans des bocaux, de ranger les auteurs par groupes, comme les statues dans les

nécropoles. Mais on ne saurait sans présomption, sans une complète gratuité, vouloir expliquer une œuvre de théâtre, ni même son auteur, par le point de vue de l'histoire littéraire et de la science.

Un comédien vous dirait qu'il serait bien impossible de jouer la comédie, de se livrer à cet exercice complexe où l'imagination et le cœur s'associent pour se duper l'un l'autre dans la mission consciente de duper les autres, en cherchant dans les manuels, dans la lecture des critiques et l'exposé de leurs idées, cette sève, ce jaillissement, qui lui sont nécessaires lorsqu'il entre en scène pour jouer son rôle. La lecture d'une œuvre critique lui apporte bien rarement ce sentiment sommaire, primitif peut-être, mais essentiel à toute action. Il en est des commentaires comme des études de stratégie : ce n'est pas dans leur méditation que les soldats pourraient puiser les notions élémentaires du courage et de la discipline. La sensibilité et l'amour du critique ne sont pas de même nature que ceux du comédien. C'est pourquoi ceux-ci ne peuvent rien tirer de l'inspiration de ceux-là.

Les comédiens et les critiques sont tous deux des commentateurs. Ils sont tous deux les serviteurs d'une même religion, mais leurs points de vue sont différents, leurs soucis, leurs plaisirs, leur façon de servir ne sont pas sur le même plan. Ils puisent l'un et l'autre dans l'œuvre une nourriture différente : les critiques vivent, voient et goûtent une œuvre surtout par l'esprit, et les comédiens surtout par le cœur, et même physiquement, par tout leur être.

La littérature entre au théâtre soit parce qu'un écrivain infléchit son talent vers le métier dramatique, soit parce qu'un homme de théâtre, par l'excellence et la perfection, retrouve et rejoint les hauteurs de la littérature. La littérature dramatique est importée au théâtre par des écrivains qui se consacrent ou se vouent à cette profession, ou bien elle est le produit du métier de théâtre lorsqu'il est pratiqué avec vertu par un homme de vocation. Dans l'un comme dans l'autre cas, que la littérature accède au théâtre par apport ou par injection, ou qu'elle en découle par sécrétion naturelle, le comédien vous dirait catégoriquement que la litératture — le talent littéraire — est en quelque sorte extra-dramatique, et, si on ne

l'interrompait pas, il ajouterait que le théâtre n'est pas à proprement parler un genre littéraire.

Il vous dirait encore, ce comédien, que dans toute action humaine et naturelle il y a du surnaturel, mais plus particulièrement dans cette pratique à laquelle s'adonne l'humanité depuis le début du monde, ces fêtes, ces célébrations, ces cérémonies, dont le théâtre est le lieu de prédilection. Il n'y a au théâtre que du surnaturel, du merveilleux, sous l'apparence la plus naturelle : c'est un lieu où le réel et l'irréel se conjuguent, un lieu d'alchimie et de magie auquel président des lois humaines encore inconnues; c'est un lieu où sont évoqués des faits, des rites, des mythes, des façons d'être ou de penser, des personnages feints ou véritables, qui constituent un certain au-delà, une partie du mystère humain.

Le théâtre est un lieu de poésie, de rêve et d'évocation.

L'art du théâtre est une communion dans le mensonge.

« Ce n'est pas le vrai qui nous charme dans les ouvrages de l'art, dit Grimm, c'est le menonge »... « pris comme pouvoir d'illusion, il est la supériorité de l'homme sur les animaux, et la seule supériorité de l'artiste sur les autres hommes ».

Or le lieu d'élection du mensonge, l'édifice où il est reconnu, patenté, exploité, où ses fidèles et ses sectateurs peuvent tenir leurs assises avec délices et sécurité, c'est le théâtre. Ce qu'il y a de déshonorant et de toxique dans le mensonge prend ici une vertu singulière et se transforme finalement en vérité.

Si l'on voulait définir l'art dramatique de ce point de vue de l'illusion et du mensonge, on pourrait déclarer que c'est une association entre un menteur, quelques simulateurs ou hypocrites et une grande quantité de faussaires et de dupes.

Le menteur qui se délivre par la fiction qu'il raconte est le poète dramatique.

Les hypocrites, ainsi que les Grecs appelaient les comédiens, sont les intermédiaires, les agents de transmission de cette opération. Et les spectateurs en sont les faussaires et les dupes. Poussés eux aussi par le goût de la fiction et par un besoin d'existence supplémentaire qui les rassemblent d'abord, ils se font ensuite les complices du poète et des comédiens dans cette organisation mensongère de l'illusion.

L'art du théâtre, c'est l'utilisation du mensonge comme d'un prisme qui décompose et réfracte les sentiments et les idées pour les rendre d'autant plus visibles et actifs.

Quel étrange phénomène que celui de la création dramatique !

L'écrivain est assis à sa table. Il va délivrer au public un message qu'un sentiment confus le porte à écrire. Il trace des phrases sur le papier, et ce sont des répliques; devant chacune de ces phrases, il inscrit un nom : des personnages sont créés. Puis viennent les comédiens qui disent les phrases écrites, incarnent les personnages.

Enfin, un soir, devant d'autres hommes rassemblés, les comédiens racontent l'histoire que l'auteur a imaginée, en la vivant à leur façon, et restituent au public, avec générosité, l'œuvre qu'ils s'étaient appropriée.

Tout l'art dramatique, c'est-à-dire l'inspiration de l'écrivain, la genèse de son œuvre, l'interprétation des acteurs, l'adhésion des spectateurs, tout se résume par cette opération imaginative, pratiquée en trois temps, équilibrée en trois phases, dans laquelle s'ajustent, s'épousent, le désir qu'a l'auteur de faire accepter pour réalité ses fictions, la bonne volonté du spectateur à se laisser convaincre, et cette amitié médiatrice et mitoyenne de l'acteur, qui est, selon l'expression de Platon, l'anneau moyen de cette chaîne qui lie le spectateur au poète.

Cette chaîne spirituelle, ce mensonge organisé entre auteur, acteur et spectateur, leur rapport, leur entente, leur union, c'est ce que j'appellerai la *convention théâtrale*.

Pour se figurer cette convention, pour en saisir l'origine et le mécanisme, il suffirait presque d'observer le jeu des enfants. Le jeu du théâtre n'en est que l'expression perfectionnée et supérieure. L'une et l'autre de ces conventions se ressemblent; elles sont de même principe et de même nature; elles sont l'une et l'autre de fondation d'humanité.

Lorsque, dans l'appartement vide et délivré des parents, les enfants prennent enfin possession du mobilier et le restituent à des fins poétiques, quand ils tournent, les pieds en l'air, la table de famille, pour en faire une île déserte, qu'ils mécanisent les chaises Henri II pour en faire des radeaux, il n'y a rien là de diabolique ou d'infernal comme le disent les parents

en constatant les dégâts. Cette transposition du « signe » habituel des objets et des lieux, c'est simplement le désir de l'évasion, le goût de la fiction qui s'expriment chez des êtres avides de poésie et dont l'imagination s'égale déjà à celle de l'auteur et du spectateur.

Ce qui distingue cependant le jeu des enfants du jeu de théâtre, c'est que le premier est une improvisation spontanée et chaotique, qui admet et absorbe tous les incidents, toutes les propositions nouvelles que le hasard ou l'improvisation des joueurs fait naître. Les enfants, à eux-mêmes et pour eux-mêmes auteurs, acteurs et spectateurs, tiennent indistinctement tous les rôles; leur jeu ne s'organise pas comme au théâtre, selon le rite durable et hiérarchique qu'impose une œuvre écrite. Leur convention n'est pas commandée, comme dans les jeux scéniques, par une pièce dont la composition et l'écriture ordonnent rigoureusement l'invention, l'esprit et le déroulement des péripéties, déterminent l'exécution et la possibilité de répétition.

Le jeu des enfants peut se rompre, dévier et vivre dans une incessante liberté de création et d'action. Les malentendus et les désaccords qui naissent entre les participants, les variations et les incidences dans l'exécution du jeu ou son invention, ne font souvent que l'exalter et renforcer son essor.

J'en ai vu l'autre jour un exemple sur le trottoir de ma maison. Dans un décor de petits bancs, de pelles, de seaux et de jouets, deux petits garçons et une petite fille étaient gravement affublés d'oripeaux. L'un des petits garçons était étendu par terre, le plus grand perché sur un tabouret. La petite fille s'approcha et dit : « Sire, notre enfant est mort ». Alors le petit garçon descendit de son trône et ramassa le corps de son fils, lequel, parce qu'il était trop lourd, s'aida complaisamment pour marcher, donnant par ailleurs, avec une très grande conviction, tous les signes possibles de son néant.

Cependant la petite fille, armée d'une pelle, a vite couru au pied d'un platane et creuse la terre avec ardeur. Le roi lâche le cadavre de son fils, s'arrête, et, abandonnant son rôle, apostrophe la petite fille :

— Alors, quoi ? Tu joues ou tu fais des pâtés ?

La petite fille se releva, et, de toute sa dignité royale, répondit avec des sanglots dans la gorge :

— Je ne fais pas des pâtés, je fais du manger.

A la suite de cet incident, de ce malentendu, de cette rupture, il y eut une explication embrouillée que je suivis de loin, mais elle dura peu de temps. Je vis le jeu reprendre avec passion et je les quittai comme ils s'apprêtaient religieusement au repas funèbre.

Ce malentendu entre les joueurs, entre les participants du jeu, dont je viens de vous donner un exemple, devient au théâtre un désordre grave, car il ne se présente jamais dans cette liberté, ni avec cette franchise.

Le malentendu dramatique, à la façon des maladies bénignes ou pernicieuses, se développe lentement, déformant petit à petit l'œuvre écrite, jusqu'à la rendre inopérante, jusqu'à la corrompre par perte de signification ou contre-sens, jusqu'à la détruire ou l'abolir.

Entre l'écriture de la pièce et son audition par le public, il y a une série de phases, d'opérations faites d'appropriations et d'expropriations, commises par l'auteur et surtout par les comédiens et les spectateurs. Il y a des malentendus provoqués par l'imagination de chacun.

Dès sa création, une œuvre porte en elle trois tendances déformatrices, elle contient trois pièces distinctes : celle que l'auteur croit avoir conçue, celle que les comédiens exécutent et celle que le public entend.

Quand, à la création, l'écrivain offre et livre sa pièce aux comédiens et au public, si le succès sanctionne les représentations, il s'établit une sorte d'accord entre les participants, un équilibre provisoire qui stabilise l'œuvre pour un certain temps. Mais c'est un équilibre instable. Rien ne cristallise au théâtre. Tout ce qui est fixe et durable ne le reste qu'en s'adaptant ou en changeant.

Le spectateur et l'acteur ne se perpétuent pas ; ils se renouvellent et l'accord entre les nouveaux participants se fait peu à peu sur d'autres bases que les bases initiales. C'est cette mobilité, cette instabilité, cette déviation qui fait évoluer les œuvres dramatiques et les transforme.

Et toute l'étude de l'art dramatique, l'histoire de sa

technique, de ses écoles et de son évolution pourrait s'écrire de ce point de vue, à partir de cette mobilité de la convention, de cette réciproque influence du poète et des deux larrons d'imagination que sont les acteurs et les spectateurs, bref en considérant l'accord ou le désaccord des participants au jeu du théâtre.

Sollicitée, assiégée par les comédiens et le public, une pièce de théâtre, par un glissement lent et léger, par des pressions diverses et répétées, s'amoindrit ou s'amplifie, se dénature ou se déforme au gré des époques et de leurs modes, par l'affection ou le dédain, par le sens que lui donnent ceux qui l'interprètent et aussi ceux qui l'écoutent.

Et c'est dans la mesure où cette évolution respecte et maintient la conception originelle de l'auteur, en profitant de la plasticité de la pièce écrite, que s'établit la tradition d'un auteur ou d'une œuvre.

On peut classer les jeux de théâtre, comme les jeux d'enfants, en deux catégories. Il y a des enfants poétiques et des enfants sans esprit. Il y a les enfants qui jouent avec des chiffons, des signes invisibles pour les grandes personnes, et dont la découverte est pour nous un émerveillement, et les enfants qui ne peuvent s'évader qu'en utilisant d'une manière pratique les ustensiles de la vie quotidienne... ceux qui se refusent aux signes, aux transpositions, tel cet enfant que sa grand'mère voulait enchanter en lui faisant écouter à l'oreille son vieux boîtier, et qui lui disait, du ton mystérieux que prennent les vieilles gens avec les enfants : « Ecoute le joli tic-tac » ; et l'enfant répondait, d'un ton très scientifique : « Ce n'est pas un tic-tac, c'est un chronomètre. »

Il y a des époques où le public ne veut pas entendre le tic-tac : ce qui l'intéresse, c'est l'heure exacte.

Toute l'histoire du théâtre oscille entre ces deux pôles, le réel et le spirituel, entre une tendance vers le signe et le symbole et une tendance inverse vers une vérité ou un réalisme qui abolit le symbole, entre le tic-tac et le chronomètre.

Il y a une convention dramatique basse, qui singe la réa-

PHOTO RENÉ ADELYS

Le Mystère de Judas, représenté par les Théophiliens (Groupe théâtral médiéval de la Sorbonne) — Institut d'Art et d'Archéologie (Mars 1937)

De gauche à droite : Le Paradis, le Jardin des Oliviers, le Lieu de la Sainte Cène, le Port, la Maison de Cayphe (entre lesquels se prépare la trahison de Judas), le Rocher où Judas se pendit, la Gueule d'Enfer.

Groupe théâtral " Félix Gaiffe " — Maquette de Raymond Faure pour le Pédant Joué

lité, et une convention dramatique noble ou spirituelle, qui cherche à s'élever au-dessus d'elle.

Entre ces deux pôles, entre ces deux extrêmes, il y a tous les degrés, tous les échelons qui séparent Emile Zola de Marivaux, qui séparent le naturalisme du théâtre classique.

Le théâtre naturaliste ne tend qu'à une vérité d'imitation, une sordide exactitude qui copie minutieusement la vie familière. Ce n'est qu'une singerie de la vie quotidienne, qui ne va pas sans écœurement, car elle est placée sur le même plan que la vie propre des participants.

C'est la formule du théâtre réaliste, ce qu'Oscar Wilde appelait « la décadence du mensonge ».

A l'autre pôle est la convention dramatique noble, celle qui est toujours soucieuse d'introduire le spectateur dans un monde dont la vérité ne soit pas « réelle » et « matérielle », mais spirituelle. Transformant la réalité du monde ordinaire en l'éclairant d'une lumière inattendue, elle met le spectateur en contact direct avec une vérité supérieure, dans un monde plus abstrait que le réel, transcendant et spirituel, où elle le fait vivre et se purifier.

Louis JOUVET.

CHRONIQUE

AVIS TRÈS IMPORTANT. — Dans la réunion qui a suivi l'Assemblée Générale, le Comité a décidé de procéder *par correspondance* aux ÉLECTIONS, tant pour le renouvellement des membres sortants que pour la désignation des SIX membres nouveaux, conformément à la décision de l'Assemblée.

En conséquence, nos confrères sont priés d'adresser leur vote au secrétaire (26, rue de Staël, Paris, XV^{e}) *avant le 15 septembre et sous double enveloppe :* l'enveloppe extérieure portant le nom et l'adresse du sociétaire, la seconde, au contraire, seulement cachetée et ne portant aucun signe extérieur.

Nous rappelons que les membres sortants (rééligibles)

sont : Mlle Droz, MM. L. Chancerel et G. Cohen. D'autre part, conformément à l'usage de groupements analogues au nôtre, le Comité croit devoir signaler à nos confrères les noms de quelques personnes spécialement qualifiées par leurs travaux ou leur activité :

Mlle Allévy-Viala, MM. Baty, Beaufrère, Izay, Mme Levallet-Haug, MM. Mélèse, Taladoire et Touchard.

TRAVAUX DE NOS ADHÉRENTS. — Nous avons eu déjà l'occasion de signaler l'intérêt particulier qu'offraient les recherches d'histoire théâtrale dans ces régions qu'on pourrait appeler des « marches dramatiques », pays où deux langues, deux cultures différentes se rencontrent et s'affrontent.

Le Grand-Duché de Luxembourg est un de ceux-là, ce qui donne un intérêt tout particulier à la solide et minutieuse étude que notre confrère, M. l'abbé J. Hurt, vient de consacrer à sa vie théâtrale : *Theater in Luxemburg ; I Teil : Von den Anfângen bis zum heimatlischen Theater*, 1865. (Luxembourg, Friny Gilson (Jong Hémecht), 1936, 166 p. in-8° ill.)

Comme le titre l'indique, cette première partie (qui sera, nous l'espérons, bientôt suivie d'une seconde) comprend toute la période où le Grand-Duché ne possède pas, à proprement parler, de théâtre national (heimatlischer Theater), mais sert de terrain de rencontre (ou de lutte ?) à des troupes de passage venues de l'extérieur.

Cette période est divisée par M. H. en cinq épisodes principaux : d'abord les origines, jusqu'au XVII[e] siècle, lorsque la vie théâtrale ne se manifeste que par les jeux dramatiques religieux ; puis ce qu'on pourrait appeler « l'époque jésuite » où brille ce théâtre de collège, d'intention religieuse lui aussi, mais fortement influencé par l'humanisme, et où, peu à peu, s'introduisent certains éléments mondains et profanes. Vient ensuite l'époque des troupes circulantes (1650-1787), tantôt françaises, tantôt allemandes ; la Révolution semble instaurer solidement l'influence du théâtre français, dont la primauté durera de 1789 à 1821 ; mais, dès 1815 commence à se dessiner un mouvement en faveur d'un théâtre vraiment luxembourgeois, mouvement dans le-

quel les troupes d'amateurs jouent un rôle important. M. H. a consacré à cet épisode deux chapitres distincts, séparés par la date, importante au point de vue artistique comme au point de vue politique, de 1830.

Sur chacun de ces points, M. H. apporte les résultats d'une enquête serrée, soigneuse, qu'il a étendue, comme le voulait la bonne méthode, aux régions avoisinantes : Pays-Bas, Rhénanie, Alsace, Suisse Alémanique. Une copieuse bibliographie, à la fin du volume, en fait un excellent instrument d'information, que feront bien de consulter tous ceux qui s'intéressent à la vie théâtrale dans l'Est et le Nord-Est de notre pays.

De ce diligent dépouillement d'archives, de journaux, de travaux antérieurs, M. H. a extrait bon nombre de citations du plus grand intérêt. Au premier rang nous placerons la liste chronologique des pièces jouées au collège des Jésuites, de 1604 à 1718. Il y aurait lieu de comparer cette curieuse table à celles qui ont été déjà publiées pour le collège de Saint-Omer et dont nous avons eu l'occasion de parler à plusieurs reprises ; travail beaucoup trop long pour que nous puissions le faire dans le cadre de cette chronique ; nous y reviendrions volontiers quelque jour. Bornons-nous, provisoirement, à signaler une analogie avec les listes précédentes : les lacunes, probablement pas accidentelles, qu'offre le document. De 1608 inclus à 1615 inclus, en 1635, 1644, 1695, il ne semble pas y avoir eu de représentations. Observons toutefois que les lacunes paraissent moins nombreuses et moins longues. Nous recueillons encore un renseignement utile sur la transformation de ce répertoire scolaire au cours des années : au début, il est emprunté presque exclusivement aux Ecritures, à la vie des saints et à l'histoire de la Compagnie. On signale bien qu'en septembre 1604 on a joué une comédie, nouveauté qui fut applaudie : « *admirationem et applausum tanquam res nova obtinuit* » ; mais on ne daigne pas en donner le titre, et l'essai ne se renouvelle que longtemps après : il faut aller jusqu'à l'année 1624 pour trouver une seconde mention d'une « Comédie à l'antique » ; on en donne une autre en 1631, et, en 1637, on met en scène les deux comiques latins en personne ; il est vrai que c'est

pour les condamner : « *Dialog in dem Plautus et Terentius mit einander streiten und beide verulteilt werden* ». Mais, en 1649, à l'occasion de l'entrée du nouveau gouverneur, Philippe-François de Croy, on joue une « comédie aristophanique ». Détail rassurant : elle a pour héroïne la Sibylle de Cumes. En 1659, 1664, 1666, 1672, 1676, 1683, 1685, 1690, 1694, 1696, 1702, 1712, 1713, 1715, on donne encore des comédies : on voit que ce genre de spectacles ne paraît pas avoir été fort au goût des Pères.

Ils ne semblent pas non plus fort enthousiastes pour les pièces de circonstance : en 1634, on récite bien une « Pastorelle gratulatoire », intitulée *Amyntas*, et « dédiée à Mgr Jean Charles, comte de Schonburg, sur son heureux voyage d'Allemagne en Espagne », mais c'est le seul exemple. La liste ne mentionne également qu'un seul ballet, en 1656, à la fin du Carnaval ; encore fut-il dansé, hors du collège, chez le prince de Chimay. Dans l'ensemble ce répertoire paraît plus sérieux, moins porté aux concessions mondaines que certains autres. Influence personnelle des Supérieurs ? Sévérité plus grande du Provincial ? Il serait intéressant de le rechercher.

A partir de 1822, M. H. nous donne une chronique du théâtre, année par année, à peu près sans interruption. Nous avons de la sorte la liste des pièces représentées par la troupe française et par la troupe allemande venue de Trèves. Cette lutte d'influence ne semble pas s'être terminée à l'avantage de la France, bien qu'au début les comédiens allemands aient été en état d'infériorité notoire : à partir de 1844, environ, la médiocrité du répertoire colporté par les troupes françaises entraîne peu à peu la désaffection pour notre théâtre et pour notre langue.

Comme on le voit par ces deux ou trois exemples, le travail de notre confrère apporte au trésor commun de l'histoire de la vie théâtrale une contribution extrêmement précieuse. Nous voudrions qu'il eût en France beaucoup plus d'imitateurs qu'il n'en a.

Notre confrère Pierre Mélèse, dont on se rappelle la belle thèse sur l'information théâtrale au XVII^e^ siècle, a fait pa-

raître, il y a quelques mois, à la librairie Hachette, une édition scolaire de l'*Avare*, conçue d'après un plan nouveau, qui ne manque point de hardiesse.

Le principe est d'alléger le texte de tout ce qui est commentaire proprement scolaire : plus de notes au bas des pages; tous les éclaircissements de grammaire, de vocabulaire ou d'histoire rejetés dans les annexes qui précèdent et suivent la pièce. M. M., pour ainsi dire, laisse parler Molière; ses interruptions se bornent à deux choses : de brefs sous-titres, destinés à marquer la progression de l'action et comme l'agencement du mécanisme dramatique, et des extraits d'œuvres antérieures, dont Molière s'est probablement inspiré. En revanche, les mouvements de scène sont indiqués avec précision ; l'éditeur a voulu que l'œuvre apparût aux élèves comme une réalité matérielle, qui n'existe qu'en fonction de la scène et de l'action. Aussi bien exprime-t-il l'espoir que son édition servira non seulement à commenter l'*Avare*, mais encore à le jouer.

Il faut savoir par expérience combien, neuf fois sur dix, une œuvre dramatique reste pour les élèves, et même les étudiants, quelque chose d'abstrait et de mort, pour sentir ce qu'il y a de juste, d'ingénieux et de fécond dans l'innovation de M. M.; seulement, du même coup, se pose un problème délicat : pour donner aux jeunes lecteurs une idée vivante et comme spectaculaire de la pièce, il faut choisir une mise en scène. Laquelle ?

Celle de la « tradition moliéresque », nous répond M. M. Cette réponse inquiète plus qu'elle ne convainc. Il y a malheureusement tout lieu de craindre que cette prétendue « tradition moliéresque » ait été établie en réalité par des gens qui déjà ne comprenaient plus Molière. Témoin le fameux épisode du menu (III, 1), que l'édition de 1682 allonge et alourdit. Il est entendu, maintenant, que ces additions apocryphes doivent être expulsées du texte, et il n'y aurait peut-être pas grand inconvénient à les bannir des notes ; mais pour quel motif admettrions-nous que ces lignes bâtardes représentent la tradition moliéresque ?

Et ce mobilier qui encombre la scène, n'est-il pas précisément le contraire de l'art moliéresque ? N'est-il pas au

contraire l'erreur de comédiens qui s'imaginent que le mouvement scénique consiste à tourner autour des sièges ? Que vient faire cette banquette, plantée au beau milieu du côté jardin, comme dans une salle d'attente ? et cette table avec trois sièges, où Harpagon fait asseoir ses enfants, pendant qu'il reste debout lui-même ? (I, 4, p. 28.) Comme cela est en contradiction avec la politesse et l'étiquette de ce temps ! C'est vrai qu'aujourd'hui on ne compte plus les comédiens pour qui « jouer », c'est s'asseoir pour se lever et se rasseoir pour se relever. Mais Molière n'a pas connu le régime du plateau meublé ; le frontispice reproduit par M. M. est catégorique, et Mahelot également : l'*Avare* se joue debout, sur un plateau vide.

Ces prétendus jeux de scène, anti-moliéresques au possible, peuvent suggérer à des esprits jeunes les plus singulières erreurs. Par exemple, au début, Valère vient de dire à Elise qu'il attend des nouvelles de ses parents, et il ajoute : « J'en irai chercher moi-même, si elles tardent à venir » ; à quoi la jeune fille, qui craint de le perdre, répond, suppliante : « Ah, Valère, ne bougez d'ici, je vous prie... » : le sens est parfaitement clair : Elise ne veut pas que celui qu'elle aime aille s'exposer en de lointaines aventures. Mais intercalez, entre la réplique de Valère et la sienne, cette indication : « Elise prend Valère par les mains et le fait asseoir près d'elle » : il y a gros à parier que les élèves comprendront qu'Elise veut simplement l'obliger à reprendre sa place auprès d'elle ; ce prétendu jeu de scène rétrécit en quelque sorte la pensée de la jeune fille.

Ce qu'on appelle si pompeusement la tradition ne serait-il pas tout simplement fait d'un amas d'erreurs, de contresens, d'imaginations individuelles, la plupart du temps malencontreuses ? On n'en commet d'ailleurs pas qu'à la scène. Les fantaisies de Larroumet sur les prétendus souvenirs d'enfance de Molière méritaient-elles d'être rappelées ? M. Michaut en a fait, depuis quelque temps déjà, bonne et totale justice. Et quand Stapfer résume la « thèse » de l'*Avare* en une pauvreté passe-partout, qui pourrait s'écrire, *mutatis mutandis*, de presque toutes les pièces de Molière, est-il bien nécessaire, bien opportun même, de reproduire

cette formule en frontispice ? Et quand l'Académie insère dans son Dictionnaire une définition aussi parfaitement inepte que celle du mot denier, ne pourrait-on se dispenser de la reproduire dans le Lexique ?

On dirait que M. M., après avoir « osé », a pris peur de son audace et s'est arrêté alors qu'il était dans le bon chemin. Il a, par exemple, battu en brèche cette légende du « parterre à quinze sous », qui fait croire à nos élèves que les prix du théâtre de Molière étaient ceux d'une baraque foraine; il a très opportunément rappelé que 15 *sous* de ce temps valent 18 *francs* de monnaie actuelle (et sans doute est-il le premier à le faire) ; mais pourquoi n'avoir pas souligné la conséquence, que le théâtre, au temps de Molière, était un plaisir beaucoup plus coûteux qu'aujourd'hui ? Il suffisait de mettre en regard des prix anciens ceux des bons théâtres les plus chers : 15 francs aux dernières places, 60 francs aux premières; et on peut aller à l'Opéra pour 4 francs, à la Comédie Française pour 2 fr. 50. Cette indication, très brève, en dirait long aux élèves réfléchis.

Malgré toutes ces réserves..... non ! *à cause* de tout ce qu'elle suscite d'objections, cette édition de *l'Avare* mérite qu'on la salue chaleureusement comme une nouveauté du plus grand intérêt; elle inaugure une méthode nouvelle de présentation scolaire; que la méthode ne soit pas au point du premier coup, qu'on découvre dans ce livre non des erreurs, mais des timidités qu'on voudrait voir disparaître, il n'importe : l'essentiel était de quitter l'ornière. Dès maintenant, c'est fait.

Sous le titre de *Traité d'Aménagement des Salles de Spectacle,* MM. Georges Leblanc et Jacques Lomont viennent de faire paraître un très utile résumé des règles techniques et des prescriptions de police qui doivent être observées dans la construction et l'aménagement des salles et des scènes. En 16 planches in-4° obl., ils ont ingénieusement réuni des schémas très clairs, des commentaires faciles à suivre sans connaissances spéciales et d'utiles rapprochements avec les usages suivis à l'étranger, en Allemagne, en Angleterre, en Italie.

Dans la préface qu'il a écrite pour cet album, M. Henri Prost, Membre de l'Institut, félicite les auteurs « d'avoir mis au service des architectes et des administrateurs municipaux,

en quelques planches bien pensées, la documentation la plus complète et la plus originale » : à cet éloge d'un maître, nous nous permettrons d'ajouter les remerciements des historiens, pour deux raisons.

D'abord cet album constituera plus tard un précieux document sur l'état de notre architecture théâtrale; pour des époques antérieures — et même pas très éloignées — nous sentons cruellement l'absence d'un abrégé analogue, et l'obligation de chercher, comme à tâtons, les renseignements indispensables dans de gros ouvrages spéciaux, pas toujours fort accessibles, dans tous les sens du mot. Mais, à côté de cette utilité future, le travail de MM. Leblanc et Lomont offre un intérêt qu'on pourrait appeler rétrospectif : cette « Initiation à la Scénographie » nous montre comment la technique moderne résout des problèmes qui sont, eux, de tous les temps. Si bien que l'exposé, très simple et très clair, des solutions actuelles, nous fournit un point de comparaison, ou plutôt un repère bien net et précis, pour comprendre les solutions passées. Il serait à souhaiter que le *Traité d'Aménagement des Salles de Spectacles* eût sa place dans tous les endroits où l'on s'occupe d'histoire du théâtre, du moins en la concevant comme on fait chez nous : comme l'histoire d'un ensemble de techniques si étroitement solidaires que nul ne peut se dispenser d'avoir au moins quelques notions élémentaires de toutes.

AUTOGRAPHES. — Nous extrayons de la *Revue d'Histoire littéraire de la France* (juillet-septembre 1938) les indications suivantes, relatives à des autographes qui intéressent l'histoire du théâtre :

DAUDET (Alphonse). — A Léon Hennique : invitation à un souper, le soir de la première de *Germinie* (Lacerteux), après le théâtre (Berès, n° 15). — Voir *Journal des Goncourt*, 19 décembre 1888.

A V. Koning, 25 novembre 1891 : à propos de la pièce tirée par Daudet et Hennique de la *Menteuse;* Mme Sisos devait jouer un des rôles. La pièce tomba le 4 février 1892 et fut publiée seulement en 1893. (Berès, n° 14.)

Au même, sur la mise au théâtre d'un de ses romans (probablement le *Nabab*) : « Le livre est une satire des grimaces et tartufferies mondaines; il faut que la pièce soit cela. Cinglante et féroce, avec un dénouement moins noir, et du rire, du rire. »

A Porel : s'excuse de ne pouvoir assister à la première de *Révoltée* : « Notre deuil est encore trop noir et ma pauvre carcasse trop malade. » (Degrange, n° 44.) Mme Daudet avait perdu son père le 9 mars 1889, et son mari était tombé malade le 23 février, il fit un séjour à Lamalou-les-Bains entre le 28 avril et le 13 juin. La première de *Révoltée* est du 9 avril 1889 à l'Odéon.

A Porel : il lui demande de lui prêter Mlle Lainé le plus tôt possible : « Nous passons dans trois semaines, un mois; mais il faudrait qu'elle répétât tout de suite. Nous ne vous la garderons pas plus d'un mois, une fois *Sapho* sur l'affiche... » en P. S. : « Vous allez faire beaucoup d'argent avec les *Jacobites !* j'en suis heureux pour vous et pour Coppée. » (Degrange, N° 42.) — Les *Jacobites* furent joués au début de 1885.

A Porel, pour l'inviter à déjeuner avec Goncourt. (Charavay, n° 662.) Serait-ce la lettre dont il est question dans le *Journal,* jeudi 22 juillet 1888 ? « Daudet m'a écrit avant-hier que Porel venait dîner aujourd'hui à Champrosay et m'invite à me trouver avec lui pour causer de *Germinie Lacerteux.* »

A Desbeaux : pour lui demander d'intervenir auprès de P. Ginisty, directeur de l'Odéon, en faveur de l'*Étoile Rouge,* d'Henry Fèvre, qui est dans les cartons.

A un ami pour lui recommander *Les Yeux,* pièce en 3 actes d'Henri Pagat : « Lisez dès que vous pourrez. » (Cornuau, N° 217.)

A un ami : la nouvelle pièce de Curel met en scène deux jeunes filles; enfants de divorcés; il demande s'il doit abandonner le scénario « très touchant » qu'il veut tirer de *Rose et Ninette* (Berès, N° 14.) La pièce en question est certainement l'*Invitée,* jouée le 19 janvier 1893, au Vaudeville.

DESCHAMPS (Émile). — A V. Hugo, 21 juillet 1867, pour le féliciter de la « rentrée triomphale d'*Hernani* sur la scène » (Cornuau, n° 217).

DUMAS (père). — Au Dr Véron. Document de la plus haute importance dont la *Revue d'Histoire Littéraire* donne un important extrait que nous regrettons de ne pas pouvoir reproduire, faute de place. C'est une lettre d'affaires, qui contient des renseignements précieux sur la manière dont étaient payés les librettistes, sur les relations entre collaborateurs, et notamment avec Scribe, qui ne paraît pas être en fort bons termes avec Dumas.

DUMAS (fils). — A Émile Bergerat : il n'est pour rien dans les modifications apportées à la pièce de Bergerat, qu'on joue actuellement au Vaudeville; il demande un mois de délai pour écrire une préface (à la pièce en question ?), parce qu'il ne peut pas « lâcher le discours Leconte de Lisle ». (Vente Berès, 11 juin 1937.) Il s'agit probablement de la réception du poète à l'Académie (1887).

Au même : deux lettres auxquelles est jointe cette mention : « Notes de Dumas pour la retape du *Foyer* »; Dumas y fait en quelque sorte un nouveau scénario pour cette pièce. (Vente Berès, 11 juin 1937.)

A Wolff : il lui demande de « cesser cette guerre contre Croizette... une travailleuse très modeste ». (Degrange, n° 40.)

Lettre s. d. ni indication de destinataire; il y est question d'une première (?) qui doit avoir lieu « vers le 10 octobre », à moins que la Dame aux Camélias, que l'on vient de reprendre, ne fasse des recettes folles, mais c'est douteux, car elle n'est plus jeune. Il faut donc compter que l'enquête ne sera retardée que par le temps qu'il lui faut pour être en état de paraître devant S. M. le Public ».

FRANCE (Anatole). — A L. Kahn, sur un feuilleton qu'il se propose d'envoyer au *Temps*, à propos de la *Cléopâtre* de Sardou (Berès, n° 14).

A P. Ginisty : à propos des *Noces Corinthiennes*. Dans la première (14 septembre 1901) on lit cette phrase : « La ques-

tion Moreno étant définitivement écartée, je suis certain que vous trouverez parmi vos pensionnaires une excellente Daphné ». La seconde est une lettre de remerciements écrite peu après la première (Odéon, 30 janvier 1902) (Berès, n° 16).

Mme Marguerite Moreno, de qui nous avions sollicité quelques renseignements sur cette « question Moreno », nous a très gracieusement répondu :

« A la création des « Noces Corinthiennes », au théâtre de l'Odéon, Anatole France, qui était un ami de mon mari, Marcel Schwob, et qui me témoignait une grande bienveillance, demanda à M. Jules Claretie, administrateur de la Comédie Française, de me laisser créer le rôle de Daphné. Jules Claretie refusa au nom des règlements, et je dus renoncer à passer de l'autre côté de la Seine...

« La lettre que vous signalez fut écrite après le refus de Jules Claretie, refus, ai-je besoin de vous le dire, qui me plongea dans la consternation.

« Voici, Monsieur, l'explication bien simple de ce qui fut pour moi un événement et pour Anatole France et Jules Claretie un incident. Croyez, etc... »

EXPOSITIONS. — Le 25 mai, a été inaugurée, aux Archives Internationales de la Danse (6, rue Vital, Paris XVI[e]), l'exposition de la Danse Japonaise à travers les âges. C'est un magnifique ensemble recueilli au Japon même, par M. Rolf de Maré, avec le concours de la Société « KOKUSAI BUNKA SHINKOKAI » (Société pour le développement des relations culturelles internationales).

On sait dans quel esprit travaillent les deux animateurs des A. I. D., M. R. de Maré, leur créateur, et M. Pierre Tugal, leur conservateur : faire œuvre à la fois artistique et scientifique; présenter des documents choisis, bien classés, capables de fournir un enseignement au professionnel, au chercheur; mais donner en même temps une fête aux yeux, charmer les gens cultivés, et les amener, les aider à réfléchir, après les avoir séduits. Comme d'habitude, cette généreuse activité fut admirablement secondée par le goût et l'ingéniosité de M. Landau, le délicat « metteur en scène » de ces présentations, toujours nouvelles, mais toujours égales en élégance.

Photographies, accessoires, masques, chaussures, costumes (parfois somptueux) furent réunis dans la jolie salle de la rue Vital, pour la plus grande joie et le plus grand profit des visiteurs. Des conférences et des présentations de films commentèrent cette belle collection.

A Lille et Roubaix vient de s'ouvrir l'exposition du Progrès Social. La classe 44 est consacrée à la musique, à la danse et au théâtre. Elle montrera la collection du luthier lillois Pierre Hel, ainsi que des instruments à clavier du Musée du Conservatoire de Paris; des dessins, maquettes, gravures se rapportant à la danse, notamment les études de Carpeaux pour son fameux groupe; des documents sur les théâtres de Lille, Valenciennes, Nancy, Strasbourg et Amiens. Pour ce dernier théâtre, plusieurs documents exposés ont été généreusement prêtés par Mme Munier, nièce (et continuatrice !) de notre regretté confrère Henri Chenu. Nous aurons très certainement l'occasion de revenir sur cette intéressante exposition régionale; puisse-t-elle montrer aux travailleurs locaux, trop sourds à nos appels répétés, quelle féconde mine de recherches représente encore l'histoire de la vie théâtrale de nos grandes, moyennes, et même petites villes !

THEATRE UNIVERSITAIRE. — Le groupe des Théophiliens (théâtre médiéval) et le groupe Félix Gaiffe (théâtre moderne) ont joué cette année, l'un le *Mystère de Judas*, tiré par M. Gustave Cohen de l'immense Passion d'Arnoul Gréban, l'autre *Le Pédant joué*, extrait par M. Taladoire du texte touffu, prolixe, et — tranchons le mot — injouable, de Cyrano de Bergerac.

Ces deux représentations ont été marquées notamment par un curieux effort de restitution du décor simultané, dans le style de la Passion de Valenciennes par les Théophiliens, dans celui de Mahelot pour le groupe moderne. Nos planches V et VI donneront une idée approximative du résultat obtenu. Approximative seulement, hélas ! car nous n'ignorons pas que ces documents offrent deux graves défauts (sans compter les autres) : le coloris d'un décor ne compte pas moins que ses lignes, et nous ne pouvons en donner aucune idée; ensuite nous avons insisté, dans ce *Bulletin* même, sur la nécessité de joindre à toute image d'un décor son schéma de plantation...

et nous nous dispensons d'appliquer ce principe ! Toutefois, en plaidant coupable sur ce point, nous oserons demander le sursis : cette présentation simultanée d'une image et d'un schéma dans de bonnes conditions de lisibilité, offre certaines difficultés pratiques que nous n'avons pu résoudre encore ; mais la question est à l'étude, et le secrétaire serait reconnaissant à ceux de ses confrères qui pourraient lui donner quelques conseils à ce sujet.

Du moins nous avons voulu permettre à nos lecteurs certaines comparaisons qui ne leur paraîtront peut-être pas sans intérêt. L'office de Tourisme Tchécoslovaque à Paris nous a gracieusement autorisés à reproduire deux photographies qui lui appartiennent et qui montrent le parti original que les décorateurs tchèques ont tiré du décor simultané, dans un esprit très différent de celui de nos étudiants parisiens.

Nous nous promettons bien de revenir, et bientôt, sur l'histoire de ce théâtre tchèque dont la voix est, provisoirement, étouffée, mais dont la vie tint de si près à la vie même de la Nation. Et, puisque nous en sommes aux promesses, ajoutons que nous reparlerons des représentations récentes du groupe antique de la Sorbonne (*Les Perses, Antigone, Amphitryon*).

APPELS D'ENTR'AIDE. — Nous reproduisons avec joie la note suivante insérée dans la *Revue de Littérature Comparée* (avril-juin 1939, p. 317) :

« M. W. P. BOOMAN (91, Hove Street, New-Haven, Connecticut, U. S. A.) écrit un livre sur *Les Pièces de Théâtre anglaises traduites en français depuis 1900*. Il serait reconnaissant de toute suggestion qui pourrait l'aider dans son travail. »

Mlle Renée Viollier, dont nos confrères connaissent les belles recherches sur Mouret, nous dit qu'elle a vainement cherché un portrait du musicien. Il eut assez de notoriété cependant pour qu'un artiste de son temps eût l'idée de conserver le souvenir de sa physionomie. Mlle Viollier serait reconnaissante à ceux de nos amis qui pourraient lui communiquer quelque indication à ce sujet.

ERRATA. — Dans notre précédent numéro : P. 10, l. 23, au lieu de *Il s'en permettait*, lire : *Ils s'en permettaient*. P. 19, l. 27, au lieu de *Répandirent-ils*, lire : *dépendirent-ils*.

NOTES ET DOCUMENTS

Incidents au Théâtre de Grenoble en 1796 et 1697

Mlle Louise N. Brenizer, de Cambridge (Mass. U. S. A.), a bien voulu nous communiquer les documents qu'elle a recueillis à Grenoble, sur la vie théâtrale pendant la Révolution. Nous extrayons d'abord de ce dossier les pièces relatives à deux incidents qui mirent aux prises thermidoriens ou contre-révolutionnaires d'une part, jacobins ou babouvistes de l'autre. Ces événements sont racontés, avec d'appréciables différences, par le *Journal Patriotique de Grenoble*, très anti-jacobin, et par les délibérations de la municipalité, peu favorable aux tendances contre-révolutionnaires.

La première affaire éclate à propos d'une représentation du *Vieux Célibataire*, de Colin d'Harleville. Voici comme la raconte le *Journal Patriotique*.

8 prairial IV (27 mai 1796) : « ... Le 2 de ce mois, on représentoit la comédie, intitulée le *Vieux Célibataire* : la réputation de cette pièce avait attiré une foule de citoyens ; le spectacle fut souvent interrompu par des applaudissemens. Parmi les sentences de morale que le public jugea dignes de son suffrage, on distingua ces deux vers :

« ... J'aime voir quereller les méchans,
C'est un repos du moins pour les honnêtes gens. »

« Le citoyen Martin, président de la commune, à qui, sans doute, les applaudissements déplurent, se promit en secret de n'en plus avoir le déplaisir. Mais quelle fut sa surprise, lorsqu'il apprit, le lendemain, qu'on devoit présenter encore le *Vieux Célibataire* ; il mande les directeurs du spectacle, leur défend de le jouer ; comme s'il eut été le seul et souverain magistrat de la ville, et que ce qu'il défendoit eût pu compromettre ou offenser le gouvernement ! Les directeurs lui observèrent que la pièce étant affichée, et tout disposé pour le spectacle promis, il falloit ou n'en pas donner, ou le permettre. « Au reste, ajoutèrent-ils, vous n'êtes pas

la municipalité ; et c'est d'elle que nous devons recevoir ordre en cette circonstance. » Aussitôt elle est convoquée, et le citoyen Martin, déjà furieux de n'avoir pu se faire obéir tout seul, ajoute à son dépit celui d'une délibération *verbale*, qui permit la pièce. Cependant, il falloit à son mécontentement une satisfaction provisoire ; il ordonna l'incarcération des directeurs pour avoir manqué à un arrêté de la commune, qui ordonne de chanter *La Marseillaise*. Ils se rendirent en prison, d'où ils sortirent momentanément le soir, pour remplir les rôles qui leur étoient assignés dans la pièce...

« Le spectacle étoit nombreux et bien composé ; le meilleur ordre y régnoit ; pas un éclat de rire indécent n'en avoit troublé la tranquillité...

« On arrive aux deux vers que nous avons cité plus haut. L'acteur, à qui, sans doute, le citoyen Martin avoit fait défenses et menaces, prit le parti de les supprimer, et tous les spectateurs de les demander à grands cris. « La pièce...! La pièce ! » s'écrie-t-on de toutes parts, « ou bien une explication au public ». On se récrioit en vain. Le citoyen Martin déclare au public que les deux vers seront supprimés ou que la toile sera baissée. A l'instant l'indignation grossit avec l'indignité. « La pièce ! La pièce ! » s'écrie-t-on de plus belle. Le citoyen Martin entre en fureur. Il sort de sa loge, en jurant qu'on ne sera pas satisfait. « On va, dit-il, voir ce que je vais faire. » Cependant, des citoyens se transportèrent au théâtre, pour inviter les acteurs à satisfaire le public. « Le citoyen Martin a déclaré, répondirent-ils, qu'il n'y auroit plus de spectacle à Grenoble, si nous avions le malheur de lui désobéir. » On fit d'inutiles efforts pour les rassurer. Les citoyens jurèrent de ne pas céder à l'injuste volonté d'un homme qui avoit même dédaigné de se revêtir des marques de sa dignité.

« L'horreur de l'apparence de la sédition suggéra l'idée de présenter une pétition à l'administration du département; ce qui fut exécuté à l'instant, au moyen d'une députation volontaire. On en attendoit le retour, et le silence étoit prêt de renaître. Tout à coup on s'apperçoit que les portes sont à la disposition des partisans de Babœuf ; bientôt on en voit

une bande entrer avec tumulte ; la crainte du massacre se répand avec l'odeur du vin. Le trouble alloit en croissant, et déjà les craintes des moins timides n'étoient plus sans fondement. Le citoyen Beauvais, le même qu'on a assassiné deux jours après, tempérant son indignation par le désir de prévenir les malheurs, éleva sa voix avec courage ; il fit retentir que le calme de la fermeté pouvoit seul détourner les horreurs qui paroissoient à craindre. Il dit, et la conduite des bons citoyens fût la conséquence de cette pensée ; mais les scélérats devenoient nombreux, leurs provocations violentes ; la voix d'un commissaire de police, le citoyen Perret, remarqué entre tous les autres par son zèle, à imposer le silence, à forcer au calme, sa voix étoit déjà étouffée. Le sourire de la férocité se peignoit déjà sur les lèvres envinées d'une trentaine d'hommes entrés de force et dont la présence inspiroit l'horreur ; le sang allait-il peut-être couler ?... Le brave Beauvais fit une seconde fois entendre les accents d'une sage indignation ; il désigna les provocateurs et obtint du silence par l'effet inévitable de la vertu sur le crime. Enfin, un ordre supérieur arriva, et la pièce fut continuée.

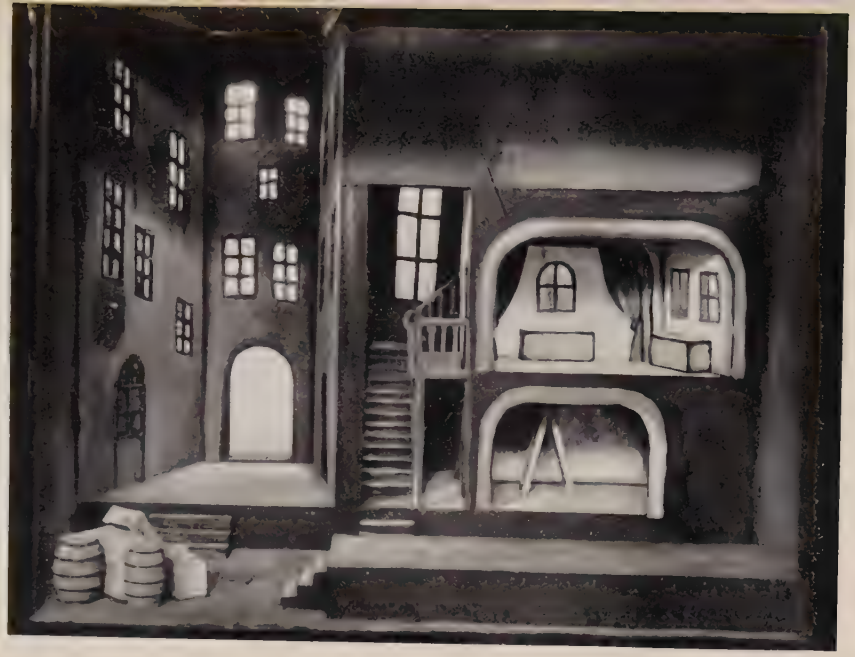
« Nous nous dispensons de réflexion ; l'assassinat de Beauvais prouve le caractère de ceux dont il paralysa les efforts, les faits expliquent clairement la conduite de tous les acteurs de cette scène malheureuse. Vallet. »

10 prairial IV (29 mai 1796) : Réponse à l'article de Vallet, faite par Demasure et César, Directeurs du Théâtre : « ... ce sont des particularités dont il y a peu de témoins.

« Le citoyen Martin n'a pas défendu de jouer le *Vieux Célibataire*, mais seulement demandé la suppression des deux vers :

« ... J'aime voir quereller les méchants,
C'est un repos de moins pour les honnêtes gens. »

« Nous n'avons pas observé, non plus, au citoyen Martin, qu'*il n'étoit pas la municipalité, et que ce n'étoit que d'elle que nous devrions recevoir ordre en cette circonstance.* Ayant appris, le jour de la seconde représentation du *Vieux Célibataire*, qu'on ne pouvait pas afficher, nous fûmes en demander la cause au citoyen Martin, qui nous dit qu'ayant



OFFICE DE TOURISME TCHÉCO-SLOVAQUE - PARIS

HOFMANN — Décor de *Crime et Châtiment*
Théâtre National de Prague (1938)

OFFICE DE TOURISME TCHÉCO-SLOVAQUE - PARIS

Jos. CAPEK — Décor pour *Monsieur Pygmalion*

Fantaisie dramatique en trois actes - Théâtre National de Prague (1938)

manqué à l'arrêté du Directoire, qui enjoint de chanter un air patriotique, notre spectacle devoit être fermé pour deux jours. Nous demandâmes une punition personnelle, qui pût servir d'exemple aux artistes, s'il en trouvait jamais qui voulussent se refuser à chanter ; le citoyen Martin nous répondit qu'il ne pouvait rien changer à la délibération ; que l'administration s'assembloit à onze heures, qu'il lui feroit part de notre demande, et qu'il tâcheroit que la peine soit adoucie, parce qu'il étoit très porté pour nous, et gémissoit, ainsi que ses collègues, d'être obligés de nous infliger une peine. A onze heures nous fûmes condamnés à deux heures de prison et reçûmes l'ordre de supprimer les deux vers déjà cités ; nous le transmîmes à l'artiste qui devoit les dire, et nous ne nous occupâmes plus qu'à prouver notre soumission à la délibération de l'administration, sans nous permettre un seul murmure. »

28 prairial IV (16 juin 1796) : « On nous assure que l'administration municipale de Grenoble a dû recevoir une lettre du ministre de la police générale, qui l'invite à rapporter son arrêté du 3 prairial dernier, par lequel elle avoit ordonné la clôture du spectacle de cette commune.

« Si cette administration ne se fût point écartée des principes de justice, qui doivent la diriger, elle eût épargné au ministre de la police générale la peine de rappeler à l'ordre des administrateurs qui doivent ne faire exécuter et consulter que *la loi, toute la loi, et rien que la loi.*

« A peine sortons-nous du règne de la terreur, nous ne devons donc pas être surpris s'il existe encore des hommes pour qui le souvenir est cher ; dans ce temps-là, leur volonté étoit une loi suprême, et l'humanité souffrante étoit le jouet de leur caprice.

« Aujourd'hui l'éveil de la justice est donné ; et si les hommes ne peuvent croire que, *pendant que les méchans se querellent c'est un repos pour les honnêtes gens,* qu'ils descendent, s'ils peuvent, dans le cœur de l'honnête homme, et ils seront témoins du repos qu'il goûte, pendant que ces coquins se disputent.

« Les deux vers contenus dans le *Vieux Célibataire,* les applaudissements qu'ils ont reçus, ne devoient point engager

l'administration municipale à prendre son arrêté du 3 prairial dernier.

« L'administration municipale a bien ordonné l'ouverture du spectacle, le 12 prairial, mais je croirois cet arrêté un peu despotique ; il faut présenter tous les mois à l'administration le répertoire des pièces qui doivent être jouées, donner les noms des artistes qui doivent chanter ! Si les talens des censeurs se bornent dans l'art de l'architecture, dans le métier de plaider tant bien que mal un procès, dans celui de vendre un quintal de chanvre, ou bien de couper un habit, à coup sûr ce ne seront que des Mydas, qui accorderont toujours la préférence à Pan, aux dépens du mélodieux et charmant Apollon.

« Nous sommes tous sujets à commettre des erreurs, et les hommes en place n'en sont point exempts ; quand ils se trompent, il faut blâmer l'erreur et non le cœur ; il n'y a que l'homme de bien qui ne s'offense point des observations qui peuvent l'éclairer ; aussi sommes-nous dans l'intime conviction que la publicité que nous donnons à l'invitation du ministre, à la commune, ne sera point désapprouvée. »

Ecoutons maintenant la version des officiers municipaux. D'après eux, l'incident se rattacherait à tout un ensemble de faits analogues, remontant au moins à l'hiver précédent, et consignés dès ventôse dans le registre des délibérations (Arch. Mun. Grenoble, LL n° 9) :

LL. n° 9., 7 ventôse, an 4 : « Police du spectacle-chants patriotiques. « Un des membres de l'administration a observé que l'exécution de l'arrêté du Directoire exécutif, relatif aux chants patriotiques sur les théâtres de la République, fatigue quelques amateurs de l'ancien régime et certains employés dans les administrations militaires, qui, se tenant pour tyrannisés, parce que le gouvernement comprime les chouans et travaille à mettre de l'ordre et de l'économie dans les dépenses nationales, interrompent les chants patriotiques par des applaudissements erronés ; il invite l'administration à prendre des mesures pour faire cesser les ridicules plaintes de ces ennemis de la Patrie.

« Ouï le rapport ci-dessus et le commissaire du pouvoir exécutif,
« L'administration municipale arrête ce qui suit.

Article Ier

« L'arrêté du Directoire exécutif du 27 nivose dernier continuera d'être exécuté suivant sa forme et teneur.

Article II

« Il est défendu à tout citoyen d'interrompre les acteurs dans l'exécution de l'arrêté du Directoire ; en conséquence les applaudissements sont interdits, soit immédiatement avant, soit pendant les chants patriotiques.

Article III

« Tout citoyen qui contreviendra à la disposition de la présente sera poursuivi comme perturbateur de l'ordre et traduit devant la police correctionnelle conformément à la loi.

Article IV

« La présente sera imprimée, publiée et affichée partout où besoin sera. »

Le surlendemain on prenait de sévères mesures contre les étrangers et les éléments suspects qui se donnaient rendez-vous au théâtre pour y causer des troubles ; les acteurs étaient également mis en surveillance :

LL. 9. 9 ventôse, an 4 : « Salle du spectacle sera cernée par la force armée. Les passeports des jeunes gens de la réquisition et des étrangers seront vérifiés à leur sortie de la comédie. (Police-mesures pour l'exécution de la loi du 10 vendémiaire an 4e sur la police générale.)

« Considérant qu'une mesure partielle pour s'assurer des étrangers et des gens sans passeports, seroit inefficace parce qu'en l'exécutant d'abord sur quelques individus, elle donnait l'éveil aux autres qui ne manqueroient pas de moyens pour se soustraire aux recherches de la police.

« Considérant que c'est au spectacle que se rendent presque tous les étrangers et les employés de l'armée et qu'il est facile de s'assurer d'eux à la sortie de la comédie — a arrêté et arrête ce qui suit :

1. L'administration municipale du canton de Grenoble nomme le citoyen Moretin, commissaire de police, et le charge seulement des mesures relatives à l'exécution de la loi du dix vendémiaire sur la police générale des communes :

Les autres commissaires de police demeurant également chargés, ainsi qu'ils le sont par la loi, de la même surveillance et de l'exécution des mêmes mesures, et sont chargés de prêter leur ministère au citoyen Moretin lorsqu'il le requerra...

« 5. Le soir, un officier municipal et les commissaires de police se rendront aux portes du spectacle accompagnés d'une force suffisante, à l'effet de reconnaître tous les étrangers et jeunes gens de la réquisition qui s'y trouveront, et les faire conduire pardevant l'administration qui se fera représenter et vérifiera les passeports et papiers qui autorisent leur présence en cette commune; de laquelle vérification il sera dressé procès-verbal qui sera envoyé au ministre de la police générale... »

Inventaire 44. 113. An IV. Pluviôse : « Le commissaire du Directoire exécutif (Hilaire) près l'Administration centrale du département... au directeur du spectacle à Grenoble, pour lui demander une notice individuelle sur chacun des artistes et employés du théâtre :

« L'influence des spectacles sur l'esprit public exige que je porte sur eux une surveillance particulière ensuite de la lettre que m'a écrite le Ministre de la police générale le 11 de ce mois vous invite à me faire passer sous trois jours la déclaration signée de vous et visée par l'administration municipale, du nom de vos acteurs, actrices, musiciens, et autres employés, de leurs véritables nom et prénom, de l'âge de chacun d'eux, du lieu de leur naissance, de la profession qu'ils exerçoient et du lieu qu'ils habitoient immédiatement avant de s'attacher au théâtre. »

« Vous me ferez connaître le dernier théâtre auquel ils étoient attachés avant que de venir auprès de vous.

« Vous devez sentir que le refus de l'un d'eux de se conformer à cette mesure, loin de vous autoriser à me cacher son nom et sa personne, doit vous engager à me le dénoncer aussitôt.

« Je compte sur votre civisme pour la stricte exécution des dispositions de la présente. J. Hilaire. »

L. 113. 21 ventôse an IV : « Aux directeurs du théâtre de Grenoble. Je vous prie, citoyens, de me faire remettre les actes de naissance des citoyens Gabriel Rigaud, François Noel, Pronto dit Cainy, Nicolas Caille, Guillaume Demasure fils, Jean-Jacques Lemaitre, Jean-Claude Chene, Antoine-Joseph Martin dit Merville, Jamet d'Avignon, naguère de Paris.

« Salut et fraternité. J. Hilaire. »

Pendant quelques semaines, on eut la paix. Les désordres, cependant, ne tardèrent pas à recommencer de plus belle, au premier prétexte :

3 prairial an IV : « Salle du spectacle, sa fermeture provisoire.

« Un membre a dit : que l'administration étoit parvenue jusques à ce moment à maintenir l'ordre dans la cité et dans la salle du spectacle, mais que la coalition des directeurs avec quelques hommes ennemis de la Révolution et du gouvernement, ne devait pas permettre à l'administration d'espérer de pouvoir continuer, qu'il va exposer la conduite de ces ennemis de l'ordre, et ce qui vient de se passer, afin de prendre des mesures qui garantissent la cité de quelques événements.

« Ce n'a été, vous le savez, qu'avec des sollicitudes infinies, que l'administration a pu ramener l'ordre dans le spectacle; il a été plus difficile encore d'y faire chanter les chansons patriotiques sans contrainte; elles l'ont toujours été de manière à ne pas raviver l'espoir public, encore cherchoit-on à ne pas continuer ce simulacre d'obéissance : dans le principe c'étoit des réquisitionnaires, des employés dans l'administration militaire, et quelques ennemis reconnus de la révolution, habitans de cette cité, qui par des applaudissements éronnés, cherchoient à jetter sur les Républicains le sens des couplets patriotiques; l'administration fit cesser ce scandale par sa délibération du sept ventôse an 4; mais dès lors il y eut encore plus de relâchement de la part des Directeurs, et ils ne cessent d'incidenter pour se dispenser de faire chanter; ils ne craignirent pas d'aller prendre des instructions au Département pour savoir s'ils pourroient désobéir à l'administration; enfin ils ont imaginé que la découverte faite par le Directoire de la conspiration

dont Babœuf paroit un des principaux auteurs, devoit amener une réaction et atténuer la force de l'administration; ils commencèrent dans les premiers jours de la décade dernière à ne pas faire entonner les chants patriotiques entre les deux pièces, suivant l'usage; et déjà le premier acte de la seconde pièce étoit joué, sans qu'ils se missent en devoir de remplir cette obigation; un de nous étant au spectacle pour y maintenir l'ordre, fit appeller le Directeur et lui enjoignit de faire chanter, il l'exécuta, mais deux jours après ils récidivèrent leur oubli volontaire; ils ne firent pas chanter; ce jour paroissait avoir été marqué pour occasionner du trouble au spectacle. On y donna le *Vieux Célibataire*, dont l'esprit et la morale sont bien éloignés de pouvoir donner prise à quelques allusions antipatriotiques, mais la malveillance, avide de prétexte, imagina de faire allusion sur le sens de deux vers de la première scène du cinquième acte, avec les poursuites que fait le Gouvernement contre Babœuf et ses complices ; et ils applaudirent à trois reprises d'une manière outrée, qui démontrait l'esprit de parti qui les agitait ; d'ailleurs on ne pouvait pas douter de l'intention des applaudisseurs connus pour leur incivisme ; les directeurs avaient commis une faute en ne faisant pas chanter, l'administration ne pouvait la passer sous silence ; elle les fit appeler et leur dit, qu'usant d'indulgence, elle leur ordonnoit la punition de leur faute, de ne pas ouvrir le spectacle de deux jours, et de l'ouvrir le troisième par des chants patriotiques ; ils firent des représentations pour faire commuer la peine, ils demandèrent à être envoyés à la maison d'arrêt pour deux heures, sous le prétexte que cela ferait plus de sensations sur leurs pensionnaires, qu'ils prétendirent ne pas pouvoir faire chanter ; vous leur dites que s'ils jugeraient cette mesure nécessaire, l'administration rapportait sa première décision, qu'ils n'avoient qu'à prendre l'heure qu'ils voudraient, et on ne donna aucun ordre pour les faire conduire à la maison d'arrêt ; dans le même moment, l'un de vous fit des observations sur l'affectation des applaudissements de la veille, et dit qu'ils marquaient un esprit de parti, qui ne manquerait pas d'être aperçu par les Républicains, que cela pourroit amener du trouble, et s'étant fait apporter un exemplaire de la pièce,

l'administration pensa que la suppression des deux vers suffisait pour faire cesser tout danger et tout prétexte à la malveillance de se signaler ; que l'acteur qui jouait Georges dans cette pièce, les laisseroit de cotté, vous vous déterminâtes, sur l'arrêté du Directoire du 25 (?) pluviôse, qui vous permettra de deffendre de jouer la pièce, et sur l'usage constant où on est au théâtre, de retrancher les passages qui blessent les mœurs, ou dont la longueur fait languir la scène, votre proposition fut adoptée sans répliques par l'un des Directeurs ; mais l'autre, le citoyen César, qui toujours cherche à augmenter sa recette en attirant les individus par l'esprit de parti, trouva des difficultés à la proposition ; il ne craignit pas de dire que l'abandon de ces deux vers ferait un grand tort à leur recette. Ce sordide motif fut repoussé ; vous lui ordonnâtes de ne pas prononcer les deux vers et de jouer la partie de cette scène sans affectation, il le promit, mais l'espoir qu'il avait conçu de secouer le joug de l'administration le décida à entraîner son associé dans des démarches propres à monter une insurrection contre la décision de l'administration ; en conséquence, au lieu de garder le silence sur cette décision, il la rendit publique, en se plaignant que l'administration outrepassait son pouvoir, et, pour faire une sensation plus forte, ils se rendirent à la maison d'arrêt, après en avoir instruit beaucoup de monde, et y reçoivent la visite de plusieurs personnes ennemies renommées de l'ordre actuel, et, animés par le vin, ils renouvellent, dans cet asile, leurs plaintes contre la décision de la commune, sur le retranchement de deux vers dans la pièce qu'ils devaient jouer le même jour, et il fût arrêté qu'ils seroient forcés, par les cris de leurs partisans, de réciter les vers retranchés ; différens particuliers, employés sous les administrations militaires, se chargèrent de peupler le spectacle de leurs subordonnés, et effectivement on n'y vit le soir que des employés, des femmes, beaucoup des jeunes gens de la réquisition, nantis d'exemptions ; quelques étrangers et des partisans de la cité, déjà connus par leurs efforts pour contrarier le gouvernement, dont plusieurs sont poursuivis pour avoir chanté *Le Réveil du peuple*, et ne sont libres que sous caution : le moment désiré par les ennemis de l'ordre arriva, et l'acteur n'avait

pas encore prononcé la finale des vers qui précédaient ceux qui devaient être laissés de côté, que les affidés criaient... »

Suit un passage inintelligible où nous croyons pouvoir rétablir conjecturalement de la manière suivante, les mots imprimés en italique :

« *Les officiers municipaux présents* au spectacle leur dirent que *l'acteur avait supprimé par leur ordre les vers qui prêtaient à* la mauvaise allusion, qu'ils devaient le laisser continuer de jouer ou qu'ils allaient faire baisser la toile et donner ordre aux comédiens de se retirer ; ces observations n'ayant produit aucun effet, il se rendit sur le théâtre pour faire retirer les acteurs ; mais ils furent les premiers à s'y refuser et à manifester, d'une manière indescente, leur intention de s'opposer aux invitations de l'administration qui leur parlait au nom de la loi, et César, l'un des directeurs, ne craignait pas de provoquer l'effet de l'insurrection sur cette administration, en le désignant au public ; comme les administrateurs présens étaient sans écharpe, ils donnèrent les ordres nécessaires pour la sûreté publique, dans l'intérieur, où ils laissèrent deux de leurs collègues, et en firent donner pour le dehors; ils se proposaient de retourner à la salle du spectacle, lorsque le commissaire du Directoire, près l'administration du département, entre dans la Maison Commune pour s'informer de ce qui s'y passait ; il fut d'avis que l'ordre donné par les administrateurs fut exécuté, et voulut se rendre seul, espérant de réussir à le faire exécuter ; mais au moment où il entra, il trouva que les acteurs étaient sur la scène; que déjà piqué, l'un des acteurs, jouant le rôle de George, avait, contre la deffense de l'administration municipale, récité les deux vers retranchés ; qu'il avait été applaudi avec frénésie ; les auteurs de ces applaudissements disant hautement qu'il était bien temps que les honnêtes gens eussent le dessus ; ces propos indignant les Républicains, il était dangereux que le trouble ne devint plus facheux, ce qui détermina les administrateurs qui étaient à la Maison Commune à se revêtir de leurs écharpes et à faire retirer tous ceux qui étaient au devant de la salle du spectacle, et qui fut exécuté, sur leur invitation. »

« Ouï le rapport ci-dessus, vue le procès-verbal dressé par

les commissaires de police, le deux du présent mois, vue les lois des 24 août 1790, 2 et 14 août 1793, l'arrêté du directoire exécutif du 25 pluviôse, ouï le commissaire du pouvoir exécutif.

« Considérant que le trouble qui a eu lieu au spectacle provient particulièrement du mauvais esprit qui dirige les directeurs de la comédie et la plus grande partie des acteurs, que le spectacle n'est plus un lieu de délassement pour le citoyen paisible et honnête, mais un lieu de rassemblement pour les ennemis de l'ordre.

« Considérant qu'il n'est point d'usage d'avoir spectacle à Grenoble pendant la belle saison.

« L'administration municipale arrête que la salle du spectacle sera fermée provisoirement, jusqu'à ce qu'autrement soit ordoné; et qu'il sera envoyé extrait de la présente au Ministre de la police générale, et à l'administration centrale du département, ainsi que du verbal des commissaires de police.

LL. 9., 12 prairial, an 4 : « Salle du spectacle et règlement pour ce qui le concerne (ouverture de la).

« L'administration municipale, considérant que la salle du spectacle ayant été fermée par arrêté du 3 de ce mois, pour éviter le trouble et faire respecter l'autorité qu'on semble méconnaître, en continuant une pièce malgré la défense qui en fut faite; espérant que cette mesure rigoureuse, mais indispensable, produira pour l'avenir les effets salutaires qu'elle attend, et qu'en conséquence les artistes et les spectateurs, se tenant dans les bornes du devoir, ne permettront pas que des étourdis ou des mauvais citoyens s'écartent de la décence qui seule peut maintenir la tranquillité.

« Considérant que d'après les dispositions des lois du 24 août 1790 et 14 août 1793, les administrations municipales sont chargées de la police des spectacles, de les diriger et d'y faire représenter les pièces les plus propres à former l'esprit public et à développer l'énergie républicaine.

« Considérant que l'arrêté du directoire exécutif, du 25 pluviôse, fait un devoir sévère aux administrations municipales de tenir la main à l'exécution des lois et règlements de police sur les spectacles, afin d'ôter au royalisme le dernier

azile qu'il semble chercher dans les rassemblemens, pour troubler l'ordre et dégrader la morale publique. Ouï le commissaire du directoire exécutif, arrête :

Article Ier

« Le spectacle sera ouvert le treize du présent mois de prairial.

Article II

« Les Directeurs sont tenus de présenter à l'administration municipale, au commencement de chaque mois, le répertoire des pièces qui devront être jouées pendant cet intervalle, comme de faire mention dans l'affiche des chansons patriotiques qui seront chantées entre les deux pièces.

Article III

« Les Directeurs donneront tous les jours à la municipalité la liste des artistes qu'ils chargeront de chanter, et ceux qui manqueront à ce devoir subiront la peine de trois jours de prison.

Article IV

« Il est défendu sous la même peine, à tout individu, de haranguer le public dans la salle, de siffler aucun acteur, d'interrompre les chants civiques par des applaudissements déplacés, et de demander autre chose que ce qui a été annoncé dans l'affiche.

Article V

« Il est défendu de parler haut pendant que les acteurs sont sur la scène, et si l'attention des spectateurs est troublée, ceux que l'officier municipal désignera parmi les interrupteurs seront tenus, sur la sommation d'un commissaire de police, de sortir sur-le-champ du spectacle, avec défense d'y rentrer le même jour, à peine de trois jours d'emprisonnement.

Article VI

« Dans le cas où quelques-uns des acteurs se comporteroient d'une manière incivique, les Directeurs sont tenus de donner congé à ceux que la municipalité jugera à propos d'exclure du théâtre, sous peine de le voir fermé jusqu'à l'exécution de la demande de l'administration.

« Les administrateurs de la commune, mis dans leur confiance par ces considérations importantes, ont la ferme espérance que les bons citoyens, laissant de côté leur opinion particulière, concourront de tout leur pouvoir, comme ils l'ont fait jusqu'ici, au maintien de la tranquillité publique, et que l'ouverture du théâtre ne fera point l'occasion des querelles dangereuses ; tous ceux qui iront au spectacle se rendront avec le seul dessein de prendre un délassement paisible ; et ce lieu ne sera plus le foyer du trouble, ni le champ de bataille de l'esprit de parti. »

Le second incident fut soulevé par la représentation de *La pauvre Femme*, de Marsollier. Le *Journal patriotique* écrit à ce propos :

24 floréal, an V (13 mai 1797) : « On demandoit depuis quelque temps la représentation d'une comédie intitulée *La pauvre Femme* ; les *jacobins* s'y opposoient ; ils vouloient soustraire à nos regards le tableau représentatif des vertus des *pauvres femmes*, et les actes de turpitude auxquels leurs *dignes frères* se sont livrés sous le règne de la terreur.

« Cette pièce nous avoit été promise, et elle fût annoncée par les affiches de la comédie, huit jours consécutifs avant la représentation ; les *frères et amis* ont employé tout ce temps à faire des rémonstrances aux autorités, pour que cette pièce ne se jouât pas... » Les autorités fixaient le jour de la représentation, le 20, et y assistaient. Le général Freytag et sont état-major étaient applaudis, et le vers *le règne de la terreur ne reviendra plus.*

« *La pauvre Femme* est une pièce de comédie qui renferme essentiellement la morale, la *probité* et la sensibilité qui sont l'apanage des citoyens pauvres et dont les vertus sont leur seule richesse. »

Reportons-nous au registre des délibérations :

4 nivôse, an V : « Demande du régisseur du spectacle de faire jouer deux pièces de théâtre. Refusé.

« Un membre de l'administration municipale a mis sur le bureau deux pièces de théâtre, la première intitulée *Demouville ou les vendéens soumis*, drame en deux actes et en vers du citoyen Privat, et la deuxième intitulée *La pauvre Femme*, comédie en un acte, en prose, du citoyen Marsollier, et a dit que le régisseur du spectacle de cette commune demandoit d'être autorisé de les faire jouer.

« Lecture faite des dites deux pièces.

« Le commissaire du directoire exécutif ouï.

« L'administration municipale considérant que les deux pièces dont s'agit renferment des passages dont la malignité ne manqueroit pas de s'emparer, pour réveiller l'esprit de parti.

« Considérant que d'après des dispositions de la loi du 24 août 1790, sur l'organisation de l'ordre judiciaire, les spectacles ne peuvent être permis et autorisés que par les administrations municipales, que la loi du 14 août 1793 enjoint aux administrations de ne laisser représenter sur le théâtre que les pièces les plus propres à former l'esprit public, et que l'arrêté du directoire exécutif, du 25 pluviôse dernier, porte que les administrations veilleront à ce qu'il ne soit représenté sur les théâtres établis dans les communes de leur arrondissement, aucune pièce dont le contenu ne puisse servir de prétexte à la malveillance et occasionner du désordre. ,

« Arrêté qu'il n'y a lieu de délibérer sur la demande du régisseur du spectacle ; lui fait inhibitions et défenses de représenter et faire représenter les deux pièces dont s'agit, à peine d'être poursuivi conformément à la loi, et des peines qu'elle prononce. »

Un essai de pièce en vers non rimés

Un étudiant de Sorbonne, M. J. Daumal, qui a déjà fait ses preuves de chercheur sagace, a découvert aux Archives Nationales (F 21, 1032, Ministère d'Etat et Maison de l'Empereur;

Théâtres, demandes, réclamations, 1852-1869) la curieuse pétition que voici. Elle porte un timbre de réception du 8 mai 1857.

A son excellence Monseigneur Achille Fould, sénateur, ministre d'Etat et de la maison de l'empereur.

Monseigneur,

feu S. M. Louis-Napoléon, roi de Hollande, a fait imprimer à Rome, sous le titre d'*essai sur la versification* par le Comte de saint-leu, un mémoire très remarquable auquel le public n'a pas été appelé par les journaux de l'époque à donner toute son attention. Cependant S. M. prouve jusqu'à l'évidence que la Langue française ne devrait pas être la seule privée d'avoir des vers non rimés, et que cette sorte de vers remplacerait souvent avec avantage ceux que nous avons exclusivement adoptés.

C'était aussi l'opinion de Molière : ce grand homme en 1667 a écrit toute une comédie (*Le Sicilien*) en vers non rimés. Il est vrai qu'il a voulu que cette innovation passa [*sic*] inaperçue et ses vers sont imprimés dans ses œuvres sans distinction, au bout l'un de l'autre, de manière à pouvoir être pris pour de la prose; c'est aussi ce qui est arrivé; on croit généralement que le *Sicilien* est en prose.

J'ai l'honneur de mettre sous les yeux de votre excellence une comédie en 5 actes et en vers non rimés écrits comme ceux du *Sicilien* et d'après les principes de l'auguste père de S. M. l'Empereur.

Cette comédie est tirée du *philosophe célibataire* d'Albert Nota qui passe en Italie pour l'un des meilleurs auteurs dramatiques de nos jours.

J'ai donné à ma pièce le titre de *l'Ingénue*, et il me semble que cet ouvrage, joué par les premiers acteurs du Théâtre français, serait assuré d'un succès réel.

Si en effet *l'ingénue* obtenait ce succès, je publierais ma pièce avec une préface qui, rappelant l'*Essai sur la versification* et le *sicilien* donnerait lieu à des discutions [*sic*] littéraires d'un grand intérêt : ces discutions [*sic*] ne pourraient être que très honorables pour feu S. M. Louis-Napoléon et assurement elles seraient agréables à S. M. Napoléon III.

Tel est le but, Monseigneur, qu'ici je désire atteindre; j'ai la conviction de parvenir à ce but si votre excellence daigne lui donner son approbation en faisant adresser mon manuscrit à M. le Directeur du théâtre français, et l'inviter à le mettre de suite et convenablement à l'étude.

Il est entendu que ce ne serait qu'après le succès de la représentation que l'on ferait connaître que l'*Ingénue* est en vers non rimés.

J'ai l'honneur d'être avec respect, Monseigneur,

de Votre excellence

Le très humble et très obéissant serviteur.

Aug^te^ L. de Beaulieu.

Chartres. Le 7 mai 1857.

à Chartres, boulevard St-Michel, 1 *bis*, ou à Paris, chez M. Girod, rue Grange-Natelière, n° 16.

Cette lettre est accompagnée, dans le dossier, de la minute de la réponse :

« Tout en rendant justice à la portée ingénieuse de votre idée sur le système de versification qui fait l'objet de vos études, nous devons vous inviter à passer par la voie normale : le comité de lecture.

En marge « Faire venir M. Girod, lui rendre le manuscrit en lui expliquant qu'il faut s'adresser à M. Empis ».

En dessous « Fait ».

L'*Essai sur la versification* de Louis-Napoléon, roi de Hollande, comte de Saint-Leu, père de Napoléon III, est une étude en 2 volumes (Rome, 1825; Florence, 1826) où l'auteur reprend et complète le *Mémoire sur la versification* qu'il avait publié en 1819, à la suite du Concours de l'Institut de 1813, dont le sujet était « *Pourquoi ne peut-on faire des vers français sans rime ?...* »

L'ancien roi pensait que ce n'était point impossible; il donnait à l'appui des vers blancs de sa composition — d'autres qu'il avait relevés dans une lettre de Maffeï à Voltaire (Maffeï les présente comme un morceau versifié qu'il n'a pu achever, « mettre en rimes », faute de temps, et s'en excuse);

il présentait en outre une transposition de *l'Avare* en vers non rimés; mais bien qu'il fit allusion à un mémoire proposé au concours dont l'épigraphe était : « Molière, enseigne-moi l'art de ne plus rimer », il semble ignorer la particularité du *Sicilien* relevée par Beaulieu.

Les éditeurs de cette comédie, dans la collection *Les grands Ecrivains de la France* (Hachette) signalent le grand nombre de vers blancs, alexandrins et autres, qu'on peut y découvrir et sont d'avis qu'on ne peut les attribuer au hasard; déjà, ajoutent-ils, une note du *Ménagiana* (éd. 1715) signale cette curiosité; la question subsiste de savoir si Molière, pressé par le temps, a renoncé à la mise en vers commencée de sa comédie, ou s'il a voulu faire un essai de « prose poétique ». Beaulieu ne donne aucune raison à l'appui de son idée que TOUT *le Sicilien* est en vers non rimés et que Molière a voulu cacher cette innovation. Il est vrai que certains textes poétiques où les vers n'étaient pas distingués, ont parfois été pris pour de la prose (par exemple quinze des trente-six apologues grecs publiés en 1809 par Francesco de Furia : le philologue Ceray montra, l'année suivante, qu'ils étaient rédigés en vers choliambiques, forme qui permit d'identifier leur auteur, Babrius); mais comment expliquer sérieusement cette cachotterie de Molière ?

J. DAUMAL.

Impressions Pierre ANDRÉ, 244, Boulevard Raspail — PARIS

BULLETIN DE LA SOCIETE
DES HISTORIENS DU THEATRE

PUBLICATION TRIMESTRIELLE

IIIe Année. N° 3 JUILLET-SEPTEMBRE 1939

RECOMMANDATIONS IMPORTANTES

Le secrétaire prie instamment ses confrères de lui faire connaître leur adresse actuelle et tous leurs déplacements, afin que le service du *Bulletin* puisse être assuré dans les meilleures conditions possibles. Il demande en particulier aux mobilisés de lui dire s'ils désirent que les numéros leur soient envoyés à leur corps.

Les deux derniers numéros de 1939 ont été remis à l'impression ensemble et seront expédiés sinon ensemble, du moins à peu de jours d'intervalle. Prière de signaler aussitôt que possible les manquants, les envois incomplets ou détériorés.

Adresser, comme par le passé, la correspondance 26, rue de Stael (Paris-XV^{e}) ; le secrétaire accusera réception, dans les plus brefs délais, de toutes les communications.

N'envoyer aucune copie destinée au *Bulletin* sans en conserver un double, et spécifier si l'auteur désire corriger lui-même l'épreuve.

Enfin le secrétaire recevrait avec reconnaissance non seulement toutes les indications permettant de regrouper les sociétaires dispersés par les événements, mais toutes les suggestions sur de nouvelles formes d'action adaptées aux circonstances.

POUR LES ARTISTES

Sous les auspices de la Société « Les Amis des Archives Internationales de la Danse », est organisée au siège social, 6, rue Vital, Paris-XVI[e], une œuvre dite « Aide aux Artistes mobilisés ». MM. Rolf de Maré, créateur des Archives, et Pierre Tugal, leur conservateur, ont fait au secrétaire des Historiens du Théâtre l'honneur de faire appel à sa collaboration.

Nul n'ignore combien les artistes, dont la vie était déjà difficile, sont durement frappés par les événements actuels. Quand la paix reviendra, le paysan retrouvera son champ, l'industriel son usine, l'ouvrier et l'employé leur place à l'établi ou au bureau : l'artiste n'est pas sûr de retrouver sa clientèle.

Aider, matériellement et moralement, l'artiste mobilisé, est un devoir pour tous ceux à qui, dans un passé plus heureux, il dispensait la joie.

L'œuvre procurera l'aide matérielle par l'envoi de lainages et de vivres; elle procurera l'aide morale par deux moyens : d'abord en fournissant aux mobilisés les moyens de pratiquer leur art durant les moments de loisir (envois de crayons, papiers, couleurs, livres, musique, etc...); ensuite en procurant aux artistes des correspondants qualifiés, avec lesquels ils pourraient s'entretenir de leur art, de leurs projets, en un mot renouer des contacts avec la vie civile et professionnelle.

Nul doute que cette généreuse initiative ne rencontre de vives sympathies parmi les membres de notre Société.

Adresser les dons *en nature* et toutes communications au Secrétariat de l'Aide aux Artistes mobilisés. Archives Internationales de la Danse, 6, rue Vital, Paris-XVI[e]. Les *dons en argent* devront être adressés *exclusivement* à M. Camille Bernard, Trésorier-Payeur Général honoraire, Trésorier de la Société des Amis des A. I. D. (même adresse).

MYSTÈRES RELIGIEUX ET PROFANES EN AVIGNON A LA FIN DU XIVe SIÈCLE

On sait combien sont rares, pour le XIVe siècle, les documents relatifs à des représentations dramatiques dans l'Ile-de-France. J'en ai rassemblé les éléments dans un article de la *Romania* (1) intitulé : *Le Théâtre à Paris et aux environs à la fin du* XIVe *siècle*, et cependant l'époque est d'importance, car c'est celle où se forment non seulement le Mystère de la Passion, témoin celui du *Palatinus* (2) et celui publié par Jubinal, mais, ce qui est peut-être plus important encore, les confréries bourgeoises constituées pour le jouer. D'ailleurs les lettres de Charles VI en 1402 ne créent pas les Confrères de la Passion, mais les confirment, ce qui atteste leur préexistence et leur activité, dès le XIVe siècle (3).

Pour le Midi de la France, nous sommes plus pauvres encore et si l'on feuillette les *Mystères* de Petit de Julleville au tome II, chapitre *Représentations*, on n'y trouve signalé qu'une Nativité jouée à Toulon en 1333. C'est un indice, sans plus, et il est unique. En ce qui touche le XVe siècle, je rappelle une jolie découverte de Raimbault (*Revue des Langues romanes*, 1936) (4) qui a révélé une représentation du Mystère des saints Pierre et Paul en 1444 à Aix, avec de curieux détails sur la mise en scène, une représentation dans la même ville sous les auspices du roi René du *Mystère des Actes des Apôtres* vers 1478 est tenue par R. Lebègue (5) pour probable.

En Avignon au XIVe siècle était joué cet *Officium beatae Mariae Virginis* (6) de Philippe de Mézières sur lequel Karl

(1) Repris dans le *Bulletin de la Société d'Histoire de Paris*, 1910.

(2) Publié par Grace Frank, 1922.

(3) Cf. mon *Théâtre en France au Moyen-Age*, t. I. *Le Théâtre religieux* Paris, Rieder, 1928, in-12°, p. 44.

(4) No 30 du Catalogue illustré : *Le théâtre en France au Moyen-Age*, Paris, 1937, in-4°.

(5) R. Lebègue, *Le Mystère des Actes des Apôtres*, Paris, Champion, 1929 n-8o, p. 25.

(6) Publications of the Modern Language Association of America, 1911, in-8° pp. 181-234.

Young a justement appelé notre attention, mais du théâtre religieux en langue vulgaire nous ne savions rien pour cette lointaine époque. Or voici que par une lettre récemment découverte, pour la date de 1400 (1399 ancien style et 1400 nouveau style) deux représentations, l'une profane, l'autre religieuse, sont attestées, avec rappel pour la première d'un semblable spectacle qui aurait eu lieu plus de dix ans auparavant, sans doute vers mai 1382 (1). Mais avant de passer à des constatations et discussions plus précises, donnons notre texte écrit en fort mauvais italien :

Extrait d'une lettre de Tieri di Benci, facteur de la maison Datini, a son patron Francesco di Marco.

Avignon, 16 juin 1400.

Piu non a altro di nuovo salvo a di VII di questo molti artieri di Vingnone ano danari d'avanzo; qui s'e fatto uno giuocho cioè la pasione di Nostro Sgnore fue meso in crocie, cie i tre di di Patichosta, bene fa III mesi ano istriati i questa festa o vero giucho la sembramento di Troia, o quella de ducha d'Angioia no fue, no fue chon tante bertesche ne chon tante bandiere, dirolla brieve i tre sustanze :

Prima CC uomeni a fare i detto giucho con tanti uomeni travisati e tanti armati, niuno i potrebe dire. La sichonda chosa a Perdichatori nella biazza tanti chatafachi dove istavano uomeni e done a vedere II di sanza partire, chon tante bandiere e tapeti e sargie, i re di Francia no potrebe fare piu bello aparechamento, mai no si fecie festa si realle che bene pareva nobille chosa a vedella, qui era a vedere X m/XII m persone a vedere.

Apreso ordino la villa di Vingnone per ghuarda della terra 300 uomeni di migliori borgiesi e merchatanti co manischalcho

(1) C'est dans son intéressant ouvrage sur *Avignon au temps des Papes* (Paris, Colin, 1928, in-12°) que Robert Brun, ancien membre de l'Ecole française de Rome, a signalé le premier à la page 236 ces deux représentations. Je suis reconnaissant à mon confrère d'avoir bien voulu me confier la publication de la lettre encore inédite découverte par lui dans les archives du *Ceppo* (*bûche*) *dei Poveri* de Prato (Toscane) et de me permettre d'en tirer les conséquences pour l'histoire de notre théâtre médiéval.

e vighiere con 300 penoni tutti a una arme ce della chiesa, tutti armati a cavallo di capo i pie cavacare per la terra per ghuarda della villa, era una bella chosa a vedegli, e chosie II di cavacono tanto si fecie i detto giucho e fue meso i crocie uno, chome Nostro Signore, chosta piu di mille ischudi, sichondo si dicie. Era X anni no s'era fatto detto giocho, voliono provedere a ghuardare la terra, ne ci fosse ischandollo. Noi n'avemo piure dano ch'avemo a prestare arnese asai sanza pro e piure ci fue danno.

Archives du Ceppo dei Poveri de Prato (Toscane). Lettres d'Avignon à Prato.

Voici la traduction que je propose, et pour laquelle j'ai sollicité l'aide de mon collègue Bedarida :

Je n'ai plus rien de neuf à signaler, si ce n'est que le 7 de ce mois, beaucoup d'artisans d'Avignon ont, à leurs dépens, représenté un *Jeu,* savoir *de la Passion Notre-Seigneur,* où Il fut mis en croix [qu'on joua] pendant les trois jours de la Pentecôte.

Il y a trois mois, ils ont joué [au Carnaval ?] un Jeu du Siège de Troie comme celui auquel assista le Duc d'Anjou (1) et on y vit beaucoup de tours à bretèches et de bannières. Je vous dirai brièvement les trois points les plus notables.

D'abord deux cents acteurs furent requis pour représenter le dit *Jeu* (de la Passion) avec, en plus, tant d'hommes costumés et tant d'hommes armés, que personne ne pourrait en dire le nombre.

Ensuite sur la place du Couvent des Frères Prêcheurs, beaucoup d'estrades [étaient dressées] où se tenaient des hommes et des femmes pendant deux jours de suite (2), ornées de si nombreuses bannières, de tapis et de toiles (peintes) que le roi de France ne pourrait déployer un plus bel appareil; il ne se fit jamais une fête si royale et si magnifique à voir et qui rassembla dix à douze mille spectateurs.

(1) Sans doute lors de son passage en mai 1382.

(2) Il se pourrait que le premier jour eût été réservé à la *monstre* ou cavalcade des acteurs parmi la ville.

Enfin la ville ordonna pour la garde de la place forte trois cents des plus riches bourgeois et marchands, commandés par un maréchal et un viguier, avec trois cents pennons aux armes de l'Eglise, à cheval, tous armés de pied en cap, chevauchant par la cité pour la garde de la ville, chose très belle à voir.

Ainsi pendant deux jours ils chevauchèrent tant que se représenta le Jeu et un homme, à la semblance de Notre-Seigneur, fut mis en croix. Le Jeu a coûté, dit-on, plus de mille écus. Il y avait dix ans qu'on n'avait plus représenté ce Jeu et ils veillèrent (cette fois) à garder la cité pour qu'il ne s'y fît scandale.

Nous avions de ce fait subi du dommage, car nous dûmes fournir des équipements en grand nombre sans utilité (1).

Du texte qu'on vient de lire en original et en traduction, voici les déductions que l'on peut tirer :

Pour la Pentecôte 1400 (7, 8 et 9 juin) les artisans représentèrent pendant trois jours un *Jeu de la Passion Notre-Seigneur*. L'expression *Jeu* (malgré l'absence des mots : par personnages), la durée et le nombre des personnages (200) et de figurants costumés et armés ne laissent aucun doute sur le fait qu'il s'agit d'un Mystère parlé et non d'un Mystère mimé. Pour celui-ci en effet on n'eût pas construit, comme ce fut le cas, sur la place du Couvent des Frères Prêcheurs (qui vraisemblablement servait de coulisses aux acteurs) des estrades où pouvaient tenir dix à douze mille personnes, estrades tendues et sans doute couvertes et encadrées de tapisseries et de toiles peintes.

C'est parce que tous les habitants de la ville et des environs, comme à Mons en 1501, étaient présents au spectacle qu'il fallut faire garder la ville par 300 riches bourgeois et marchands à cheval armés de pied en cap, commandés par un maréchal ou viguier et qui chevauchaient dans les rues pour veiller à la sécurité des personnes et des biens. La magnificence de la mise en scène est confirmée par la dépense de plus de 1.000 écus, par la présence et l'affluence des 10.000 spectateurs. Trois mois auparavant les artisans, les mêmes sans

(1) Le sens de la dernière phrase est bien incertain.

doute, et ceci me fait supposer qu'il s'agit d'une confrérie dramatique, régulièrement constituée et analogue aux Confrères parisiens de la Passion dont l'acte de naissance officielle est postérieur de près de trois ans, avaient joué un Mystère profane du *Siège de Troie*, antérieur de plus de cinquante ans à la *Destruction de Troie la grant* de Maître Jacques Milet (avant 1459) (1).

On y signale des décors en forme de tours à brétèches analogues à celles de l'enceinte de la Cité des Papes et à celles qu'à l'envi nous peignent les miniatures des beaux manuscrits de la Bibliothèque Nationale. Ce qui est peut-être plus important encore, c'est que, dans un cas comme dans l'autre, Mystère profane du Carnaval et Mystère religieux de la Pentecôte 1400, il s'agit du renouvellement d'un spectacle qui avait eu lieu, mais avec moins de somptuosité, en 1390 pour le Mystère de la Passion, en mai 1382, lors du passage du duc d'Anjou, pour le Mystère du Siège de Troie.

Il est difficile de conjecturer quoi que ce soit sur les textes représentés. Pour le Mystère de la Passion nous avons le choix entre la Passion gasconne du Manuscrit Didot (2) qui n'aurait pas été comprise en Avignon et la Passion du Palatinus (3) qui ne l'aurait pas été davantage; l'objection n'est pas absolument dirimante, car devant une pareille foule de spectateurs, c'est l'élément spectaculaire, décors, costumes, figuration, machinerie, musique, qui compte, et nous savons par la dépense que celui-ci n'avait pas été négligé. Mais il est une objection plus grave : les deux textes prénommés sont trop courts pour fournir la matière de trois journées, dont deux complètes (matinée et après-dinée). Il a donc existé avant le *Mystère de la Passion* d'Eustache Mercadé, dite Passion d'Arras et le *Mystère de la Passion* d'Arnould Greban, des pièces cycliques en trois journées. C'est une constatation d'importance pour notre histoire littéraire. Remarque analogue pour le *Mystère du Siège de Troie*, antérieur de plus de cinquante ans à celui-ci.

(1) Petit de Julleville, *Mystères*, t. II, p. 569.

(2) *La Passion Provençale du Manuscrit Didot*, Mystère du xiv^e^ siècle publié par William P. Shepard, Paris, Champion, 1928, 1 vol. in-8° (*Société des Anciens textes français*).

(3) *La Passion du Palatinus*, Mystère du xiv^e^ siècle, éd. par Grace Frank, Paris, Champion, 1922, 1 vol. in-12°. (*Classiques français du Moyen-Age.*)

D'autre part si l'on suppose, et c'est à la fois naturel et légitime, qu'il s'agit de pièces en provençal, il y a là une contribution non négligeable à l'histoire du Théâtre provençal qui reste encore à faire (1), une affirmation de son existence et de sa vitalité, de son antériorité possible relativement au théâtre français, du moins en ce qui concerne le Mystère de la Passion et celui du Siège de Troie.

Par ailleurs la présentation du Christ en croix sur la scène et de ses souffrances physiques ressortit au réalisme si caractéristique déjà de l'art du XVI^e^ siècle (2) et qui annonce celui, plus dramatique encore, du XV^e^, constatation dont les historiens du Maître de Villeneuve-lez-Avignon ne manqueront pas de faire leur profit.

Voilà comment, et je crois que c'est la leçon qu'il faut en tirer cette fois pour l'histoire du théâtre, un seul texte en apparence isolé, remis dans son ambiance sociale, littéraire et artistique peut revêtir une signification singulière et je fais appel à tous les érudits pour qu'ils communiquent à la *Société des Historiens de Théâtre* et à son *Bulletin* les moindres mentions de représentations dramatiques qu'ils pourraient rencontrer.

Gustave Cohen.

L'EXPOSITION EMILE BERTIN

« Du 23 juin au 5 juillet 1939 »..... comme cela paraît loin !... Aux Buttes-Chaumont... Comme c'est loin ! disait-on déjà.

Ce n'est pas dans le cadre d'une galerie du Faubourg Saint-Honoré, ni même de Montparnasse, que M. Emile Bertin montrait au public les productions de son atelier; c'était « sur le

(1) Ce sera la tâche de mon élève Fuzellier, professeur agrégé, qui prépare une thèse sur ce beau sujet.

(2) Cf. R. Schneider et G. Cohen, *La Formation du Génie moderne dans l'art de l'Occident*, Paris, Albin Michel, 1936, in-8°.

chantier » même, dans le vaste hall nécessaire à l'exécution simultanée de plusieurs toiles de fond, qui mesurent dans les cent-cinquante à deux cents mètres carrés chacune. Cela donnait à cette présentation un caractère particulier, des plus attachants.

On surprenait, pour ainsi dire, le travail chez lui, on entrait dans son intimité. Il s'était simplement reculé pour accueillir les visiteurs, mais il restait là, tout près : la machine à coudre pour l'assemblage des immenses lés, le fourneau où tiédit la colle pour la préparation des couleurs, les pesantes règles, les équerres énormes, les gabarits de bois nécessaires au tracé des architectures, les pinceaux de la grosseur d'un balai, tout était prêt pour œuvrer, sous la haute passerelle d'où l'artiste surveille et dirige la réalisation définitive du décor. On était en pleine technique; l'art y perdait-il ? Bien au contraire.

Tout art est une lutte, contre la pesanteur du corps, la rigidité du squelette, la pauvreté banale des mots, la dureté capricieuse de la pierre ou du métal, les grincheuses incompatibilités d'humeur des sons et des timbres, la terne saleté des colorants. Mais nulle part, sans doute, cette lutte n'apparaît mieux que sous l'immense verrière où les imaginations du poète, commentées par le peintre, devront se résoudre enfin en praticables, portants et lointains. Car on peut bien appeler M. Bertin le décorateur des poètes : il habilla naguère, au Théâtre Montparnasse, *Les Caprices* et *Dulcinée*.

Tant que la plume ou le crayon court, et que l'imagination trotte, les choses peuvent s'arranger toutes seules; même quand il s'agit de créer, en découpant du bristol, un décor en miniature, on peut se permettre bien des audaces, imaginer bien des effets prestigieux. La situation change quand il faut se dire : « Ces beautés, nous devons les créer, avec de la toile et des bouts de bois, sur un plateau de tant sur tant, avec une ouverture de scène de telle hauteur, visible du paradis sous tel angle et de l'orchestre sous tel autre, avec tant de plans et de rues. » Bienheureux encore celui qui n'est pas contraint d'ajouter : « Dessous inexistants, cintre... surbaissé, lumières anémiques. » C'est alors vraiment que la bataille commence.

Nous ne sommes plus au temps où d'ingénieux brocanteurs scéniques offraient d'un bout de la France à l'autre, des jeux

complets de décors d'occasion, affirmant d'avance que « ça pourrait aller » ; où les comédiens, en fin de séjour, emportaient avec leurs paniers de costumes leurs toiles doublées de papier gris roulées sur deux perches; où l'on pouvait, avec six ou sept décors passe-partout, promener de ville en ville un abondant répertoire, comique et tragique. Chaque pièce veut être, pour ainsi dire, habillée sur mesure, non seulement d'après les exigences de l'œuvre écrite, mais d'après les dimensions et les possibilités du théâtre, le goût des interprètes, et parfois même celui du public. Cela n'est pas pour simplifier la tâche du « décorateur-exécutant ».

Toutes ces difficultés apparaissaient dans les documents exposés dans l'atelier E. Bertin. On pouvait y voir les plans, les coupes, vrais levés d'ingénieur, minutieux et rigoureusement à l'échelle, permettant de placer un décor, d'assurer les mouvements des acteurs et de la figuration, le service des machinistes, et de fixer avec précision, sur cette espèce d'épure, les dimensions de chaque toile peinte et la plantation de chaque chassis. Combien il est regrettable que cette exposition se soit ouverte en pleine saison d'examens ! quel enseignement ç'eût été pour les étudiants qu'intéresse l'histoire du théâtre que de pouvoir leur montrer, sous l'aimable conduite de l'artiste lui-même, le détail infini de ce labeur méticuleux ! Du moins faut-il souhaiter que de vrais amateurs de théâtre aient examiné, avec attention, les efforts de cette technique infiniment délicate, par laquelle se réalisent, dans les trois dimensions de la scène, les images planes de la première maquette.

D'aucuns penseront que ces complications ne servent guère l'art dramatique : on peut craindre en effet que ces raffinements matériels n'étouffent l'œuvre, ou qu'ils ne fassent monter les frais de représentation à des sommes prohibitives. Faisons toutefois un effort d'analyse et d'équité.

Quand il serait vrai que l'œuvre dite littéraire puisse dédaigner les artifices de la présentation matérielle, et se jouer sans dommage dans un décor quelconque, et même sans décor du tout, le décorateur resterait cependant le collaborateur indispensable du musicien et du chorégraphe, et le magicien véritable du music-hall. Mais il est faux que l'œuvre littéraire, si « dépouillée » soit-elle, puisse repousser avec un pareil dédain

les bons offices du peintre décorateur. On peut trouver parfaitement grotesques les inventions de certains metteurs en scène en mal d'archéologie, et s'accommoder fort bien de Racine joué dans le fameux « palais à volonté » ; encore faut-il que les proportions en soient heureuses, que le ton en soit juste, que l'atmosphère, pour employer le terme à la mode, s'harmonise avec la pièce, que Joad n'ait pas l'air de vaticiner sous les colonnes de la Bourse, et que les fureurs d'Oreste n'éclatent pas dans un carton-pâte d'exposition universelle. Ce décor d'une simplicité voulue, quand il serait réduit à de simples rideaux, devrait être néanmoins adapté à la pièce, et surtout adapté à la salle, ce qui demanderait sans doute un goût plus sûr, une science plus raffinée que bien des « grandes machines » compliquées.

L'intérêt de cette exposition fut précisément de montrer que les perfectionnements de la technique tendent bien plus vers la simplicité que vers la surcharge. Non qu'elle fût, à proprement parler, une rétrospective (encore que l'atelier Emile Bertin ait déjà un beau passé) ; mais la juxtaposition de maquettes à peu près contemporaines, destinées à des théâtres fort divers, faisait ressortir cette évidence : les ensembles les plus compliqués étaient ceux qui « dataient » le plus. Rien de plus instructif que cette confrontation des formules ; rien aussi qui montre mieux comment l'histoire et la technique se rejoignent et s'éclairent l'une par l'autre.

Mais autre chose encore rendait cette exposition séduisante pour l'historien : M. E. Bertin présentait aux visiteurs les précieuses archives de son atelier. Par elles nous pourrons connaître les discussions entre auteurs, directeurs et décorateurs, discussions parfois assez vives, chacun défendant, au besoin contre les deux autres, son texte, ses toiles ou... sa caisse. Il y aurait assurément, dans ces précieux autographes, quelquefois illustres, de quoi écrire bien des scènes de comédie humaine ; en attendant qu'un nouveau Balzac les utilise, leur présence dans les vitrines rappelait, bien opportunément, cet élément humain, cet « impondérable » dont le rôle est d'une importance énorme dans la vie d'un métier d'art. On était ramené, par un autre chemin, à cette idée que toute réalisation est une lutte, une manière de petit drame secret, dont il est bon de

conserver tout de même le souvenir, si plus tard on veut pleinement comprendre.

Des expositions comme celle de M. Emile Bertin nous donnent un excellent aperçu de ce que devrait être le Musée du Théâtre, que la France ne possède pas. Sans doute c'est une ironie, qui peut paraître cruelle et déplacée, que de songer, en ces mois de guerre, aux œuvres de la paix. Mais

En est-il donc moins vrai que la lumière existe,
Et faut-il l'oublier du moment qu'il fait nuit ?

Un pays qui se bat pour la primauté de l'esprit sur la force brutale peut songer, même pendant la lutte, à la vie spirituelle qui reprendra, parce qu'il aura contribué à la sauvegarder, après sa victoire.

M. F.

DIX DESSINS DE J.-I. NILSON

Johann-Isaia Nilson, peintre, dessinateur et graveur, né à Augsbourg en 1721, mort en 1788, a laissé une œuvre importante dont le catalogue, pour la gravure, a été donné dans l'ouvrage de D. Guilmard, *Maîtres ornemanistes* (Paris, 1880).

Un collectionneur parisien, M. André Meyer, trésorier de la Société française de musicologie, a acquis, ces dernières années, une demi-douzaine de dessins (sépia et plume) de Nilson, dont le premier représente un rideau de théâtre fermé, derrière la rampe avec ses chandelles; à droite et à gauche, on voit trois personnages, et deux têtes apparaissent par la fente médiane du rideau (on peut comparer à ce dessin celui de Coypel représentant le rideau du théâtre de Versailles). En bas, un cartouche central porte ces deux dates : 1746-1747, et cette légende : *Opere italiane rappresentate in Augustia disegnati da Giovanni Esaia Nilson Pittore.*

Il s'agit, sans aucun doute, d'une série de scènes dessinées d'après les ouvrages italiens représentés sur la scène d'Augsbourg, pendant la saison 1746-1747, et dont ce dessin devait fournir la première planche.

Le second dessin, portant le N° 2, représente une scène à

deux personnages, Apollon et Thalie; au fond de la scène, on voit la façade d'un château de style italo-versaillais. Cette planche devait se rapporter peut-être à un prologue mythologique, à la mode du temps.

Un autre (numéroté 4) représente une scène de l'opéra *d'Attalo* (de Hasse, Naples, 1728 ?). Au-dessus, on lit : ATTALO. *Attalo, Arsinoe, Laodicea, Nicomede. Atto I sc. XII.*

Le quatrième (numéroté 7) représente une scène de *la Serva padrona.* La légende porte : *Serpina, Uberto, Intermezzo Parte II.*

Le suivant (numéroté 9) est un pas de deux, avec la légende : *Ballo d'un Croata.*

Le dernier (numéroté 11) a pour titre : *Ballo d'un pastore.*

Il semble que ces six dessins aient fait partie d'une série de douze scènes semblables.

En effet, le Musée de l'Opéra, par une coïncidence singulière, conserve quatre de ces scènes, qui furent acquises entre 1900 et 1910, sans qu'on en connût l'auteur et dont on trouvera ici la reproduction.

Pour trois d'entre elles, les légendes ont été découpées et collées derrière le cadre. Elles sont intitulées :

1) *Ballo d'un Godoliere* (*à deux personnes*) (Voir Pl. IX).

2) *Borsina. Att. II sc. IX. Statira Leonato* (Pl. X).

3) *Il Marito giocatore e la Moglie bacchetona. Intermezzo Parte Ia. Scintilla Baccoco* (Pl. XI). Cet intermède, dont la musique est de Pergolese, Auletta, Orlandini et Buini, fut joué à l'Opéra de Paris pendant la saison italienne de 1752.

Une quatrième scène, sans titre, est à trois personnages, dont l'un est un squelette... (Pl. XII).

En rappprochant ces quatre dessins (dont l'un porte le N° 12) des six qui ont été acquis par M. André Meyer, il est facile de se rendre compte que ces dix compositions appartiennent à une même série de douze, dessinée par Nilson en 1746-47. Cette série est des plus précieuses pour l'histoire de l'Opéra italien en Allemagne au XVIIIe siècle. Aussi avons-nous cru devoir signaler cette découverte, qui mettra peut-être quelqu'un de nos lecteurs sur la piste des deux dessins manquant à cette intéressante suite de scènes théâtrales.

J.-G. Prod'homme.

UNE DYNASTIE DE COMÉDIENS LES CLAVEL-DUROCHER (1)

On n'a peut-être pas accordé jusqu'ici aux dynasties de comédiens toute l'attention qu'elles paraissent mériter. La trace de ces artistes errants n'est pas toujours facile à retrouver et leur valeur personnelle ne s'affirme pas toujours avec un tel éclat que l'intérêt soit éveillé sur l'heure. L'historien, cependant, ne doit pas les dédaigner : parfois, de ces lignées de médiocres, naquit un beau jour quelque rejeton glorieux; et surtout ces familles, presque oubliées maintenant, constituèrent une véritable aristocratie comique, une catégorie privilégiée dans le monde des coulisses, de véritables « clans », dont l'influence ne pouvait manquer d'être considérable dans la profession.

La famille que je me propose de vous présenter à titre d'exemple le mérite, ce me semble, à ce double point de vue. Les Clavel comptèrent parmi leur descendance la Saint-Huberty, ce qui mérite peut-être un peu de notre souvenir. De plus, nous avons le bonheur de pouvoir la suivre pendant plusieurs générations, de connaître quelques-unes de ses alliances et de ses amitiés, d'apercevoir ainsi, et peut-être sous un jour assez inattendu, ce « petit monde d'autrefois » qu'étaient les troupes circulantes.

Scipion Clavel, le plus ancien représentant connu de la famille, dirigeait, en 1678, la troupe des « Comédiens de Mgr le duc de Hanovre » lorsqu'il vint jouer à Bruxelles (H. Liebrecht, *Hist. du Th. franç. à Br.*, p. 73). Sa femme se nommait Marie Simonin. Ces deux noms attestent suffisamment l'origine française de ces comédiens arrivant d'Allemagne, et on peut supposer qu'ils désiraient revoir leur patrie; après un séjour d'une trentaine de mois à Bruxelles, Scipion Clavel signe, le 25 janvier 1681, un contrat de transport pour Ath, Lille et Valenciennes. Mais, à la première étape, il se ravise, fait demi-tour vers Cologne et Hanovre.

(1) Communication faite au Congrès des Sociétés Savantes, Bordeaux, 1939.

Sans doute il a été rappelé par son premier protecteur : mais il ne s'est pas éloigné sans esprit de retour, car on signale sa présence à Nantes, le 5 mai 1696 (Destranges, *Le th. à N.*, p. 32). Peut-être même était-il déjà revenu en France en 1688, lorsque sa fille et son gendre débutèrent pour la première fois à la Comédie Française. Toutefois les Pays-Bas l'attirent à nouveau : le 26 mars 1705, il s'engage, avec sa femme et ses trois enfants, dans une troupe qui doit desservir Maestricht, Aix-la-Chapelle et Liége (Fransen, *Com. Fr. en Holl.*, p. 219). Il mourut sans doute peu de temps après, car son nom ne se rencontre plus, alors que nous retrouvons Marie Simonin, sa femme, à Berlin, en 1707 (J. J. Olivier, *Com. Fr. dans les cours d'All.*, II, p. 14).

Scipion Clavel et Marie Simonin eurent, au moins, quatre enfants. Elisabeth, l'aînée sans doute, avait épousé, avant 1688, Hugues-François Barrié de Fonpré, fils de Jean Barrilé de Fonpré, qui avait été, en 1681, l'associé de Scipion Clavel à Bruxelles. Elisabeth et son mari furent reçus à la Comédie Française, nous disent les frères Parfaict, en 1701. Une autre fille, Thérèse, et deux fils, Henri et Jean, étaient avec leurs parents à La Haye en 1705. L'un des garçons, mais nous ignorons lequel, était encore à Berlin avec sa mère et sa sœur en 1707; un Clavel, « frère de Mlle Fonpré », aurait, selon les frères Parfaict, débuté à la Comédie-Française, le 15 mars 1708, et n'aurait pas été reçu.

La troupe de Berlin, en 1707, était dirigée par Georges Mousson, dit Durocher, que les frères Parfaict appellent « Saint-Georges du Rocher ». Il devait être né un peu avant le milieu du siècle; il avait probablement joué, vers 1674, dans la région rhodanienne, et il avait débuté, sans succès, à la Comédie-Française, le 31 octobre 1691. L'historien du théâtre de Metz, M. Barbé, a retrouvé, dans les registres de la paroisse Saint-Martin, ses traces et celles de ses quatre enfants (*Bull. S. H. Th.*, 1934, p. 79) :

1° un fils, Jean, « originaire de Villefranche, près de Lyon », qui, le 16 juin 1694, épouse Anne Lamothe, de la même paroisse;

2° un autre fils, Louis, qui signe comme témoin au mariage de son frère;

3° deux filles beaucoup plus jeunes, issues peut-être d'un

second mariage : Désirée, baptisée le 26 avril 1692, et Marie-Hortense, baptisée le 16 mars 1696.

Avait-il encore une autre fille ? M. Fransen (*o. c.*, p. 179) signale à La Haye, en 1701, outre Georges Mousson Durocher et sa femme, Marie Desessarts, jouant tous deux les premiers et seconds rôles sérieux, une Marianne Durocher, danseuse, « leur fille » ; mais on peut se demander s'il ne s'agirait pas de leur bru Anne, dont on ne connaît pas, à vrai dire, la profession, mais qui avait justement un maître à danser, Picard, comme témoin de son mariage.

En 1706, Durocher est à Tournai, d'où il part pour Berlin (Olivier, *l. c.*). Il y séjourne de 1707 à 1711, en compagnie de ses deux filles, âgées, à leur arrivée, de 15 et de 11 ans. C'est à Berlin que Durocher accueille dans sa troupe Mme Clavel-Simonin, devenue veuve sans doute, sa fille Thérèse et l'un de ses fils. Ce fils épousa l'une des filles du directeur, l'aînée vraisemblablement. Ne serait-ce pas lui qu'on retrouve en Bavière quelques années plus tard ?

Le 27 avril 1717, en effet, mourait à Munich, en bas âge probablement, une « enfant de comédiens » (Komödiantenkind), nommée Anne-Françoise Clavel (Trautmann, *Jahrb. f. Münschner Geschichte*, 1888, p. 320, p. 401). La réunion des prénoms Anne et Françoise n'est probablement pas un fait du hasard : on est autorisé à soupçonner que la petite morte était la nièce, et probablement la filleule, de la danseuse Marie-Anne et de François Fonpré, le mari d'Elisabeth Clavel.

Ici, malheureusement, une faille : je ne retrouve le nom de Clavel qu'en 1733, à Metz, où un Clavel, dit Malo, dirige le théâtre jusqu'à sa mort, en 1746 (Barbé, *l. c.*) ; mais, à cette époque, il y a toujours des Clavel à Munich : on en signale un — est-ce toujours le père d'Anne-Françoise ? — en 1735 (Trautmann. *o. c.*, p. 266). En tous cas c'est très probablement le père de Jean-Pierre Clavel, qui prend le titre de « Musicien pensionnaire de l'Electeur de Bavière », à Strasbourg, paroisse Saint-Pierre le Jeune, le 15 décembre 1756, dans l'acte de baptême de sa fille Anne-Antoinette, la future Saint-Huberty (Seybolt, *Le vieux Str.*, p. 125).

Si Jean-Pierre n'était point fixé à Strasbourg, il devait au moins y revenir périodiquement : c'est là qu'Anne-Antoinette

MUSÉE DE L'OPÉRA · PHOTO RIGAL

J. I. NILSON

Ballo d'un Gondoliere

Planche IX

MUSÉE DE L'OPÉRA - PHOTO RIGAL

J. I. NILSON

BARSINA (Att II, sc. IX, Statira, Leonato)

débuta à 16 ans (Seybolt, *l. c.*), et il y était encore avec « sa fille mineure », le 23 février 1775, comme il ressort d'un dossier de conflit aux Archives de la Comédie-Française. Il avait une sœur, qui épousa l'acteur Liard-Fleury, vers 1750, nous disent les *Souvenirs*, d'ailleurs fort imprécis et romanesques, de sa petite-fille.

Ce mariage se serait fait à Bayreuth, où Liard-Fleury se serait réfugié, sans doute à la suite de quelque aventure scandaleuse, tout de suite après son début à la Comédie-Française. De Liard-Fleury et de Mlle Clavel, sœur de Jean-Pierre, naquit un fils, Henri, également comédien, dont le premier enfant fut baptisé à Metz, le 1er juin 1771 (Barbé, *Les Fleury*, dans *Le Pays Lorrain*, 1925), et le second naquit en 1774, à Stuttgard, paraît-il. C'était une fille, Louise, qui épousa l'acteur Fusil, et fut elle-même actrice.

C'est la dernière descendante de cette famille qui me soit connue. Elle représentait, depuis Scipion Clavel et Georges Durocher, au moins la sixième génération de comédiens; encore se peut-il que les ancêtres, que Marie Simonin et Marie Desessarts leurs femmes, aient été, eux-mêmes, des enfants de la balle.

Louise Fusil est morte vers 1848; Scipion Clavel dut naître aux alentours de 1645 : voilà donc une famille que, dans l'état présent de nos connaissances, nous pouvons suivre pendant deux siècles. Nos renseignements, il faut bien le reconnaître, se bornent à quelques noms, quelques lieux et quelques dates, parfois conjecturales. Mais ces points de repère, vérifiés, contrôlés, corrigés, ne nous permettraient-ils pas d'arriver à savoir un jour ce que firent en Allemagne ces Français, restés Français, qui ne s'allièrent, semble-t-il, qu'à des Français ? Cela ne serait pas sans intérêt pour l'histoire des relations intellectuelles.

Au point de vue purement national, il convient aussi de remarquer les fortes attaches que paraissent avoir eu les Clavel-Durocher avec le pays Messin. Nous avons vu les Durocher à Metz pendant 22 ans; plus tard, nous y retrouvons un Clavel à la direction du théâtre durant 13 ans; par une coïncidence curieuse, habite à la même époque à Metz « en Bonne Ruelle », un comédien nommé François Barrier : serait-ce,

d'aventure, un fils d'Elisabeth Clavel et de François Barrié de Fonpré, un cousin du directeur ? Enfin Henri Liard-Fleury vécut à Metz de nombreuses années également, et c'est là sans doute qu'il acheva de mourir, après 1813, « dans un état d'inertie complète », nous dit sa fille.

Parmi les comédiens que les recherches de M. Barbé nous montrent en relation avec les Clavel et les Durocher, il en est un qui semble également attaché à la région : c'est Jean Quinault, camarade de Georges Durocher et de sa femme, parrain de la petite Désirée en 1692, et qu'on retrouve à Metz en 1698, revenant d'Allemagne, puis en 1701, à la tête des « Comédiens de Son Altesse de Lorraine » ; ce Jean Quinault est probablement « Quinault le père », que la Comédie-Française avait refusé en 1695, et que les frères Parfaict signalent à Strabourg vers 1700.

Quinault avait pour compagnons de ses courses en Allemagne Dominique et François Pitel; M. Barbé a rencontré ce dernier à Metz en 1700, sous le nom de François Pitel de Courteville. Or, le 28 décembre 1701, une demoiselle Durocher, qui se trouve à Bruxelles, et ne peut être que la danseuse Marie-Anne, donne procuration à son beau-frère Forteville (Lefebvre, *Hist. Th. Lille*, I, p. 196) : je me demande s'il n'y aurait pas erreur de lecture d'un côté ou de l'autre (plus probablement de la part de Lefebvre) ; si Forteville et Pitel de Courteville ne seraient pas un même personnage, et si la demoiselle Durocher en question n'aurait pas eu en Lorraine des intérêts, peut-être des biens.

En dépit des apparences, la question dépasse les limites de l'histoire locale. Il serait d'abord curieux de constater, à cette époque surtout, un élément bourgeois dans ce monde comique; ensuite les indices qu'on psut actuellement réunir appellent une intéressante remarque : il semble qu'on puisse distinguer, dans la vie de cette famille, trois périodes : jusqu'au début du XVIII[e] siècle, ses membres sont attirés surtout vers le Nord, pays rhénan et Pays-Bas; puis, jusque vers 1750, ils semblent émigrer vers l'est : on ne retrouve leurs traces qu'en Prusse, en Bavière, en Saxe peut-être : ils ne reviennent au pays de leurs origines que dans la seconde moitié du siècle. Or ce retour correspond à peu près au moment où la vie théâtrale acquiert en France une activité qu'elle n'avait sans doute jamais connue :

est-ce là ce qui ramène ces comédiens, qui s'étaient peut-être exilés faute de trouver chez eux le moyen de vivre ?

Toute réponse, à l'heure actuelle, serait imprudente et prématurée; mais il m'a semblé que la question méritait d'être posée, que l'histoire de cette curieuse famille pourrait, à la mieux connaître, nous renseigner utilement sur la propagation des idées, des modes, des œuvres et de la langue françaises à travers l'Europe, qu'il n'était donc pas inutile de réunir, en vue de nouvelles recherches, les indices que nous possédons actuellement sur ces « comédiens d'exportation » que furent les Clavel-Durocher.

CHRONIQUE

NÉCROLOGIE. — Nous avons eu le profond chagrin d'apprendre, au début de juillet, le décès de Mlle Béatrice E. Abbott, Ph. D., de Toronto (Canada). C'était une de nos plus jeunes sociétaires, une de celles dont on pouvait espérer la plus utile activité. Elle avait préparé à Paris sa thèse (soutenue à Toronto) sur Robineau, dit de Beaunoir, un des plus curieux fournisseurs de nos théâtres de la Foire. Notre regretté Félix Gaiffe, qui l'avait guidée, appréciait hautement ses qualités de chercheuse persévérante, sagace et pénétrante. C'est grâce à lui qu'un résumé fort utile de ce travail fut donné par l'auteur à notre *Revue d'Histoire Littéraire de la France;* nous avons dit en son temps l'intérêt de ce travail, dont nous espérions, en dépit de nouvelles déjà mauvaises, qu'il serait suivi de beaucoup d'autres. Il ne nous reste, hélas, qu'à nous incliner avec douleur devant cette tombe si prématurément ouverte, où repose une lettrée délicate et une amie de notre pays.

Le Doyen Joseph Vianey s'est éteint, presque sans souffrances, le 13 avril. Ce n'est pas en quelques lignes qu'il est possible de dire ce que fut la vie de ce maître, toute de dévouement à ses élèves et de travail désintéressé. Né le 6 juillet 1864 à Lyon, il avait fait toute sa carrière à l'Université de

Montpellier qu'il ne voulut jamais quitter. Dans la vaste enquête que quarante-cinq années d'enseignement lui permirent de conduire à travers notre littérature, il avait réservé une large part à l'étude du théâtre. Sans parler des modèles d'explications françaises qu'il a laissés à ses étudiants, et résumés dans un petit volume (*L'Explication Française*, Hatier), et d'éditions de *Britannicus*. *d'Esther* et *d'Athalie* (Lecoffre, 1899-1901), il avait publié dans la *Revue d'Histoire Littéraire* des notes savantes sur l'origine des chœurs d'*Esther* (1909) et sur le modèle de Monime, et dans la *Revue des Cours et Conférences* (1912) d'élégantes et solides leçons sur la tragédie de Racine. Autant que l'Université, l'histoire du théâtre perd en lui un de ses meilleurs ouvriers.

EN SORBONNE. — La dernière session d'examens pour le Diplôme d'Etudes Supérieures fut remarquable par le nombre de mémoires consacrés à des œuvres dramatiques, depuis les plus anciennes jusqu'aux plus modernes, du moins dans la limite que la Faculté assigne à ce terme, car elle n'accepte pas, pour des raisons faciles à deviner, de travaux concernant des auteurs vivants. Nous pensons qu'il ne sera pas sans intérêt, surtout dans les circonstances actuelles, de publier la liste de ces mémoires, qui prouve à quel point l'histoire du théâtre, à toutes ses époques, suscite la curiosité de nos étudiants.

Renée Derome. — De l'expression de la joie et de la douleur dans les chœurs tragiques.

Jeanne Frugier. — L'éloge d'Athènes dans la tragédie du v^e^ siècle.

Simonne Goetgheluck. — Les non-Hellènes dans la tragédie grecque.

Albert Cockerton. — Les chœurs dans la tragédie de Sophocle.

Jacqueline Comité. — La condition de l'homme chez Sophocle.

Jacqueline Lasne. — Sophocle peintre du sentiment familial.

Albert Anger. — Les gens du peuple chez Euripide.

François Eisenzimmer. — Les éléments du style « élevé » chez Plaute.

Louis Laurent. — Types, caractères et emplois dans la comédie de 1440 à 1548.

Roger Bouzou. — La langue de Robert Garnier dans *Hippolyte*.

Alice Hagopian. — Les corrections de Corneille dans l'édition de 1680.

Léon de Cerf. — L'évolution de la langue de Corneille d'après les variantes.

Serge Chambrillan. — La fantaisie de Molière vue à travers ses personnages.

Hélène Dellac. — La poétique de Racine d'après ses préfaces.

Robert Tainturier. — La langue de Marivaux.

Jean Salens. — Les comédies de Voltaire, épisode de la lutte philosophique.

Jean Chapron. — Tentatives de rénovation dramatique chez Népomucène Lemercier.

Jean Morel. — La querelle de *Pinto*, de N. Lemercier.

Louise Rançon. — La polémique autour du théâtre en 1820 et la *Marie Stuart*, de Lebrun.

Jean-Michel Haui. — L'Espagne dans les drames de Victor Hugo.

André Labadie. — La critique littéraire dans le *Journal des Débats*, d'*Hernani* à *Chatterton* (1830-1835).

Jean Fleury. — Les remaniements des œuvres dramatiques de Musset.

Jeanine Frappier. — Le rôle et le sens de la fantaisie dans le théâtre d'Alfred de Musset.

Lucienne Lefèvre. — L'attitude politique et sociale d'Emile Augier.

Roger Debrand. — Les critiques français devant Ibsen (1890-1897).

Pierre Hamel. — Jules Renard; le romancier, le dramaturge.

AUTOGRAPHES. — Du dépouillement de catalogues publié par la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nous extrayons les articles suivants relatifs au théâtre :

Labiche (Eugène). — Lettre à son « Confrère et ami » Wallut, 8 mai 1873, pour le féliciter du succès remporté la veille : « Le public a ri d'un bout à l'autre de vos trois actes. »

Lettre à un confrère, 25 avril 1882; refus poli d'intervenir

auprès du ministre : « Je ne saurais à quel titre lui écrire. » (Catalogue Degrange, n° 41 et 42).

Legouvé. — Lettre aux artistes du théâtre (Français ?), 29 novembre 1810, pour réclamer la mise à l'étude de sa *Mort de Henri IV*.

Lemaître (Jules). — Carte à Porel au sujet d'un scénario approuvé par Coquelin et sur lequel il commence à écrire : « La moitié du premier acte est faite et vous aurez certainement l'acte entier dans une quinazine au plus tard. » (Cat. Degrange, n° 42).

Loti (Pierre). — Lettre à Ginisty, relative à une pièce qu'il espérait tirer de *Ramuntcho*. Renseignements curieux sur les costumes et les décors qu'il désire. (Cat. Berès, n° 17).

Louys (Pierre). — Lettre à Bakst relative à Ida Rubinstein et à une pièce de théâtre qu'elle lui a inspirée. (Cat. Berès, n° 14).

Lettre à Polaire sur la représentation de *La Femme et le Pantin*. (Cat. Berès, n° 15.)

Lettre à Mme..... « Je ne compte plus le nombre de musiciens à qui j'ai donné le droit de mettre *Aphrodite* en cavatines. » (Cat. Charavay, n° 60.)

Lettre relative à la répétitionn générale de *Pelléas et Mélisande*. (Cat. Cornuau, n° 213.)

Premier jet (au crayon) de la sc. 1 d'une pièce intitulée *Le Oui et le Non*. (Cat. Vente Cornuau, 2 février 1937.)

Mendès (Catulle). — Lettre à Porel, 16 juillet 1889, à propos de la *Reine Fiammette*, qu'un journal disait refusée. Mendès demande à Porel un démenti formel. (Cat. Degrange, n° 43.)

Meurice (Paul). — Letttre à Porel : il est sans nouvelles et ne laisse pas d'être un peu inquiet. Il a appris que Tarride, outre la pièce de Bernstein, allait jouer au Gymbase une pièce de Lavedan : « ... Lui avez-vous parlé de *La Mare au Diable* et de ce beau rôle ? » (Cat. Degrange, n° 42.)

Mistral (Frédéric). — Lettre à Paul Ginisty, Paris, 1er août 1889). Suite d'une correspondance au sujet de la version théâtrale de *Nerto*, avec la collaboration de Widor.

Au même, 15 novembre 1889 : il lui rappelle le joil libretto de *Nerto*..... il lui laisse entière liberté pour *Mireille*. (Bat. Berès, n° 16.)

NOTES ET DOCUMENTS

Passages de comédiens à Strasbourg

M. P. Deck, qui poursuit actuellement d'intéressantes recherches sur la vie théâtrale à Strasbourg, nous communique la liste des passages de troupes qu'il a relevés dans les registres des XXI, c'est-à-dire de la commission municipale chargée de la police.

Les deux chiffres qui suivent chaque mention indiquent : le premier, le numéro du registre; le second, la page où se trouve la mention relevée. Nous avons ajouté, en notes, quelques renseignements que nous possédions déjà sur les troupes mentionnées : il nous semble indispensable en effet de montrer à mesure comment les documents nouvellement découverts s'incorporent dans la série des témoignages déjà connus.

1688. 5 mars. — Comédiens allemands (166, 160).
19 juillet. — — (166, 253).
1690. 23 juin. — — (168, 45).
1692. 31 mars. — (*Deux mots illisibles*), Pierre et Georges de Rocher, « Comédiens du Roy » (170, 136) (1).
1697. 25 mars. — Des comédiens français demandent à jouer. Réponse : « Oui, mais qu'ils demandent également la permission à M. de La Bastie, Commandant Royal. » (175, 86).
2 septembre. — John (*sic*, p. Johan ?). Karl Samuel (175, 183).

(1) Très probablement Georges Mousson dit Durocher, qui, selon les frères Parfaict (Dict. Th. Paris) débuta le 31 octobre 1691 à la Comédie Française et ne fut pas reçu. M. J. J. Barbé le signale à Metz, où son fils se marie, le 7 juin 1694 ; M. Fransen le signale à La Haye en 1701, accompagné de sa femme, Marie des Essarts, et de sa fille Marianne. Enfin M. J. J. Olivier le signale à Tournai, avan 1706, et à Berlin, en compagnie de « Durocher aînée et Durocher cadette », de 1707 à 1711.

1698. 28 juin. — Comédiens allemands d'Augsbourg (176, 187).

26 juillet. — Comédiens barois (176, 217).

9 août. — Comédiens saxons (176, 238).

1700. 13 novembre. — Hanon avec troupe française (178, 214) (2).

1719. 9 octobre. — Troupe allemande (197, 217).

1721. 31 mai. — Gardinier, de Dubin, avec troupe italienne (199, 161) (3).

18 octobre. — Pierre du Cornier avec la troupe du Duc de Bourbon (199, 244) (4).

1722. 6 juin. — J. Jacob Schuller « né d'ici », avec sa femme, ses filles et une troupe allemande (200, 177).

1723. 9 janvier. — Italien Cornélius Bonn (200, 419) (5).

10 juin. — Comédiens saxons refusés (201, p. 427).

1724. 12 février. — L'Allemand Jean Ferdinand Buhr (202, 65).

1728. 8 mai. — Les Français François Boyer (ou *Royer?*), Nicolas Buisson, Antoine Loinville demandent la permission de jouer. — « 50 mk. (?) par mois, mais qu'ils demandent aussi au Maréchal Dubourg. » (206, 157) (6).

1729. 7 mai. — Antoine Loinville, de Bretagne, et Louis Boyer, de Bretagne, demandent à « jouer des comédies et tragédies ».

(2) C'est la troupe de Pierre Hanon, qui occupait le poële des maçons, lors de l'incendie du 21 novembre 1701.

(3) Vogeleis l'appelle : Jacques Gardinier.

(4) Vogeleis ne le signale que le 9 juin 1722 ; Lobstein prétend qu'il resta jusqu'en 1727 à Strasbourg. On pourrait se demander si ce n'est pas le même que Ducormier signalé par Trautmann à Munich avec sa femme, en 1702, venant de Bruxelles, puis à Bruxelles en 1706.

(5) Il faut entendre certainement par *italien :* « chef d'une troupe jouant à l'italienne », avec improvisateurs et « sauteurs ».

(6) Un seul de ces personnages est connu par ailleurs : Loinville pourrait être le même que le chef de troupe qui passe à Bordeaux, selon Detcheverry, en 1736 ou 38 ; qu'on retrouve dans les archives municipales de Nantes, associé au fameux arlequin Francisque Moylin de mai 1740 à mars 1741. S'il en était ainsi, la mention du Registre des XXI nous donnerait une indication nouvelle et précieuse sur l'origine et les débuts (?) de ce personnage.

1731. 12 mars. — Jean Simon Delanoue (209, 97) (7).
23 juillet. — L'italien Antoine de Fondprez (209, 178) (8).
1732. 13 septembre. — Jean de Lampersheim « né ici » (211, 331).
13 juin. — Jean-Paul Heidels von Hildsheim (211, 215).
1733. 27 juillet. — Andrea et Denner, comédiens allemands, demandent à jouer (211, 280) ; les mêmes reçoivent une gratification (212 180).
1735. 23 novembre. — Jean Karl d'Eckembourg, « appelé le Samson fort ». — « Qu'il demande aussi au Maréchal Dubourg. » (213, 585).
1736. 14 janvier. — Le même (214, 12).
6 octobre. — Nefzer, représentations avec marionnettes (214, 513 et 559).
1738. 29 décembre. — Gerwaldi, de Prusse (216, 695).
29 octobre. — Fr. Leopold Nefzer (216, 588).
1739. 4 février — Gerwaldi (217, 75 et 371).
6 juin. — Ferdinand Buhr (217, 267).
1740. 16 mars. — Gerwaldi (218, 104).
1742. 28 juillet. — Lalanze, du Languedoc (220, 417) (9).

(7) Il s'agit certainement de Jean *Sauvé* de Lanous, né, selon les frères Parfaict, à Meaux, le 20 octobre 1720. Etait-il fils de comédien ? ce n'est pas impossible, car M. J. J. Olivier signale un Lanoue dans la troupe Fonpré, à Bruxelles, le 7 décembre 1706. Est-ce Jean ou son père que M. Fransen signale à Prague en janvier 1718 ? Toujours est-il que Jean Sauvé de Lanoue aurait, selon Lefebvre (*Hist. Th. Lille*), débuté à Lyon vers 1721 ; et fait un premier séjour à Strasbourg en 1721-22 (donc dans la troupe Ducornier, qui venait probablement de Bourgogne, puisqu'elle se réclamait du duc de Bourbon). Il était encore à Strasbourg, où il publia la comédie des *Deux Bals* en 1734 ; en 1740 on le retrouve au Havre, puis à Douai et Lille, où Frédéric II le chargea de monter une troupe pour Berlin. Mais, raconte M. J. J. Olivier, il recevait un contre-ordre le 1er juin 1741 et, trait de probité peu ordinaire chez un directeur d'alors, il se ruina pour payer de ses deniers les dédits. Il débuta à la Comédie Française l'année suivante.

(8) Antoine Fonprez (*sic*), qui appartenait peut-être à la grande famille des Barrié de Fonpré, est signalé par Faber, à Namur, en 1723, comme chef d'une troupe de « Comédiens et danseurs de corde ». Cf. notre note (5).

(9) Cette mention du registre des XXI apporte une donnée nouvelle, mais non pas un éclaircissement, à un problème assez obscur. Le nom de Lalanze n'est donné que par Gouvenain : un chef de troupe de ce nom passe à Dijon, avec son

1743. 11 mars. — Nefzer de Regenbourg (221, 180).
20 mai. — Attestation que Nefzer a joué (221, 197).
1744. 10 décembre. — Le même (222, 393).
19 décembre. — L'Allemand Jacob Salier (222, 395).
1745. 3 avril. — L'Italien Terodat (223, 134) (10).
3 octobre. — Comédien français Duclos (223, 135).
1756. 3 mai. — J. Bremiaud avec une troupe allemande (234, 81).

Par la suite, il n'est plus mentionné de comédiens dans les registres des XXI.

La liste aimablement communiquée par M. Deck nous paraît appeler quelques observations d'ensemble.

Elle est d'assez pauvre apparence : pas même quarante inscriptions pour une ptriode de presque soixante-dix ans. Mais observons d'abord que ces notes doivent concerner uniquement le petit théâtre du Poele des Drapiers, qui était seul du res-

associé Lagrange en 1713 : il n'est pas dit qu'il soit Languedocien, ni qu'il vienne du Languedoc. Est-ce le même qu'on retrouve à Srasbourg trente ans après ? Ce n'est pas matérialement impossible, mais c'est bien incertain. Seulement faut-il lire Lalanze, ou bien Lalauze ? on sait combien il est souvent difficile de distinguer, dans certaines, l'U de l'N. Or ce nom de Lalauze a été porté par plusieurs comédiens, qu'on ne peut rattacher à la même famille :

1° L'arlequin Philippe Lalauze, qui, d'après les frères Parfaict, aurait débuté en 1701 et serait mort vers 1752.

2° Le maître à danser Marc Antoine de Lalauze, parisien d'origine, mais habitant Lyon, où ses fils sont baptisés en 1708 et 1709 ; sur l'acte de baptême de l'aîné apparaît un « Margasso de Lalauze, chirurgien et opérateur privilégié », sans doute un oncle de l'enfant. Marc-Antoine est encore signalé par M. Franse à La Haye, en mai 1727.

3° Trois autres Lalauze sont signalés sans indication de prénom, à Prague en 1718, à Hambourg, dans une troupe hollandaise, en 1741, et à Covent-Garden en 1754.

Espérons qu'un jour, à force de recueillir les indications éparses, nous pourrons débrouiller, dans ce cas et dans beaucoup d'autres, les parentés et les homonymies.

(10) Cadoret, dit Kerodat, ou Terodac, ou Teroda ou Thérodat, personnage probablement douteux, figure sur les registres de l'Opéra-Comique, comme ayant débuté à la Comédie Italienne, le 3 septembre 1740. En 1749, les papiers de Bachaumont nous révèlent sa présence à Londres, en 1749, dans la troupe de Monnet, qui fut si mal reçue par le parterre anglais. On retrouve sa trace à Strasbourg dans les archives du Préteur Royal en 1752, mais il ne dut faire qu'un bref séjour et partir pour Vienne, où Teuber le signale la même année.

sort des XXI; le petit nombre de passages enregistrés peut donc signifier non que la vie théâtrale de Strasbourg était chétive, mais que le public et les comédiens préféraient le théâtre de la garnison.

D'autre part il se peut que des troupes, mentionnées une seule fois, lors de la première autorisation, aient fait un long séjour, qui expliquerait l'absence d'inscriptions nouvelles. Le fait paraît s'être produit au moins deux fois, si vraiment la troupe Ducornier demeura six ans et la troupe Lanoue plus de trois. Il semble toutefois qu'il y ait eu, au début du siècle, une longue période où la vie théâtrale se ralentit : durant 19 ans pas une troupe n'a demandé permission de jouer à Strasbourg. C'est toujours la même « faille » entre la vie théâtrale du XVII^e siècle et celle du XVIII^e; pour les théâtres de province, le fait s'avère de plus en plus : il est infiniment probable qu'il s'est manifesté dans les théâtres de la capitale, en dépit des conditions privilégiées et artificielles de leur existence. Il serait bien utile d'établir, si l'on peut ainsi parler, les « modalités parisiennes » de cette crise.

Une marque, plus significative peut-être, de la désaffection du public cultivé pour cette scène secondaire, c'est, outre le silence du Registre des XXI après 1766, la nature des spectacles qui s'y donnent. Qu'en 1735, la salle ait été accordée à un hercule, en 1736, 1743 et 1744 à un montreur de marionnettes, cela témoigne évidemment qu'à cette époque une certaine catégorie de spectateurs délaissait le théâtre de la ville pour celui de la garnison.

Que dire encore de l'influence germanique, telle qu'elle nous apparaît à travers cette liste ? On y relève les traces de quatorze troupes allemandes, plus du tiers des inscriptions. C'est évidemment beaucoup; mais observons d'abord que les comédiens allemands ne pouvaient jouer qu'au petit théâtre, alors que les comédiens français pouvaient jouer à la fois sur le Marché au Foin et au Poele des Drapiers, et on voit, par cette liste même, qu'ils usaient assez largement de cette liberté. Mais d'autre part comment se répartissent les passages de troupes allemandes ? Trois sont antérieurs à la réunion; quatre sont antérieurs à 1700, et datent par conséquent d'une époque où l'on ne s'explique que trop bien le déclin de l'influence fran-

çaise encore mal établie; trois passages enfin sont contemporains de ce qu'on pourrait appeler la décadence du petit théâtre. Somme toute, il semble ressortir de cette liste même une espèce de recul de l'influence allemande à partir de 1720. Sans doute une troupe allemande reçoit une gratification en 1733, mais on ne la voit pas reparaître par la suite; l'occasion eût été pourtant favorable, puisque, apparemment, ces comédiens avaient fait plaisir.

Tout cela ne pourra se préciser et rendre sa véritable que le jour où nous possèderons une histoire du théâtre français à Strasbourg — et nous espérons que M. Deck nous la donnera bientôt — mais il semble bien, d'ores et déjà, que le registre de police des XXI nous révèle une rapide « francisation » de la grande cité alsacienne.

La police du théâtre à Grenoble pendant la Révolution

Le public de Grenoble fut probablement, au XVIII[e] siècle, un des plus redoutables de France, à cause de son indiscipline (Cf. M. Fuchs, *Vie Théâtrale en province*, t. I, p. 172, et G. Cucusl, *Rev. d'Hist. Litt. de la France*, 1935, p. 357). Les documents recueillis aux Archives de la ville par Mlle L. Brenizer nous montrent que la Révolution ne l'améliora pas. Des désordres comme ceux dont il a été question dans un article précédent n'étaient pas des incidents isolés : le mal était chronique. Il suffit, pour s'en convaincre, de laisser parler les documents; nous respectons, bien entendu, leur orthographe et leur syntaxe.

LL. 3. 25 avril 1793 : « Un membre a dit, que les troubles qui arrivoit continuellement dans les spectacles méritoit qu'on prise quelques precautions à cet égard.

« Le Procureur de la Commune oui. Le conseil général arrête qu'il sera fait un règlement ainsi qu'il suit :

« Sur ce qui a été exposé au Conseil Général de la Commune de Grenoble, qu'il y avoit souvent de trouble et de rumeur dans le spectacle, désirant ramener l'ordre et la tranquillité.

« Il a recherché les causes de ces désordres pour en détruire plus sûrement les effets; il a été informé qu'outre les écartes aux quels pouvoit se livrer spontanément les spectateurs il y en avoit aux quels îls pouvaient être portés par le fait des acteurs ou actrices, en conséquence il a arrêté ce qui suit d'après ses conclusions du Procureur de la commune... »

Article Ier

« Les spectateurs se tiendront dans le silence lorsque la toille sera levée, et pendant la représentation de la pièce ils oteront aussi pendant ce même temps leurs Chapeaux... pour ne pas gêner ceux qui seront derrière eux.

Article II

« Avant la représentation de la pièce, et pendant les entre actes, ils garderont la tranquillité entre eux sans élever aucune querelle ni faire aucun bruit, ni occasionner aucune rumeur; tous les peines portées par les règlements de police.

Article III

« Il ne sera fait non plus aucun bruit au dehors de la porte sous les peines portées par les règlements de police.

Article IV

« Il est enjoint aux acteurs et actrices qui doivent jouer dans la première pièce d'être à l'heure indiquée sur l'affiche, défaut de quoi, ils seront condamnés à une amande de 10 l. au profit des pauvres.

Article V

« Il est enjoint aux perruqiers de la troupe de se trouver au théâtre à 3 heures et demi sous la même peine.

Article VI

« Il est enjoint acx Musiciens de l'orchestre de jouer dans les entre actes tous les airs patriotiques que le public exigera d'eux à peine de 2 l. d'amande également envers les pauvres.

Article VII

« Il est ordonné au directeur de ne mettre dans les entre actes que le temps nécessaire à peine de 20 l. d'amande en cas d'abor (*sic*).

Article VIII

« Les autres règlements, et ordonnances sur les théâtres et spectacles seront exécutés selon leur forme et teneur.

Article IX

« Mandons, au Commissaire de Police de tenir la main exactement à l'exécution de la présente ordonnance.

LL. 4. 29 brumaire II (20 nov. 1793) : « Un membre a observé que le plus grand désordre règne dans la sale des spectacles, que pour le faire cesser il convient que deux officiers municipaux assistent avec leurs marques distinctives à toutes les représentations... »

LL. 5. 22 pluviose II (11 février 1794) : « Sur la proposition d'un membre tendante à prendre des mesures pour maintenir l'ordre au spectacle

« La matière mise en délibération, le substitut de l'agent provisoire oui :

« Le conseil général de la commune considérant que partout l'ordre et la paix doivent regner, qu'ils sont encore plus nécessaires dans les lieux où se forment de grands rassemblements de citoyens; que le silence surtout doit être observé dans les spectacles publics, que chacen a droit d'en jouir; que quiconque nuit à cette jouissance mérite d'être puni.

« A delibéré les articles suivants :

Article Ier

« Les lois et règlements déjà faits sur la police des spectacles et notamment le règlement du 23 avril dernier qui ordonne de garder le silence pendant la représentation de la pièce et d'être tranquille pendant les entr'actes seront exécutés suivant leur forme et teneur.

Article II

« Le spectacle commencera toujours à l'heure indiquée par l'affiche, le directeur sera personnellement responsable du retard et condamné à une amende de 50 livres, laquelle sera du double en cas de récidive.

Article III

« Chaque jour de spectacle il y aura dans la salle au moins un officier municipal ou autre membre du conseil général de la commune et plusieurs commissaires de police avec leurs marques distinctives pour y faire observer les lois d'ordre et de police.

Article IV

« Les officiers municipaux ou membres du conseil général de la commune se placeront dans la loge réservée pour le conseil de la commune qui ne sera ouverte aux citoyens que lorsque lesdits officiers municipaux ou membres de la commune seront entrés; à cet effet le concierge de la maison commune en aura la clef.

Article V

« Il est deffendu à tout citoyen quelconque d'escalader les balcons pour passer sur le théâtre, de descendre du théâtre par l'ouverture qui sert de loge au souffleur, et de communiquer de l'orchestre au théâtre par escalade, il est aussi deffendu aux citoyens placés dans les balcons près de la toile, de ne pas

la tirailler et de l'ouvrir quand elle est baissé pour voir ce qui se passe derrière, attendu que la toile ne se baisse que pour cacher les changements qu'on prépare.

Article VI

« Il est pareillement deffendu à tout citoyen qui n'est pas employé au jeu de la pièce de monter sur le théâtre soit avant soit pendant qu'on la joue et surtout de se montrer aux spectateurs sur l'avant-scène et de rester dans les coulisses.

Article VII

« Deux hommes seront placés en faction à la première porte d'entrée de la salle pour y maintenir l'ordre, et empêcher les rassemblements et l'engorgement d'un trop grand nombre de citoyens.

Article VIII

« Les citoyens qui causeront des troubles et ne se conformeront pas aux dispositions précédentes pourront, suivant les circonstances, être saisis sur-le-champ, et conduits devant les autorités compétentes, et punis suivant la gravité du cas, par amende ou détention de police municipale, à moins que le cas n'appartienne à la police correctionnelle, ou au tribunal criminel.

Article IX

« Ceux qui auront été de l'autorité des officiers municipaux mis en dépôt soit au corps de garde soit ailleurs pour avoir essentiellement manqué aux loix de police. ne pourront être relâchés [que ?] de l'autorité du Bureau municipal, ou du tribunal de police municipale.

Article X

« L'exécution de la présente délibération est confié aux officiers civils qui assisteront à la comédie, et aux commissaires de

MUSÉE DE L'OPÉRA - PHOTO RIGAL

J. I. NILSON

Il Marito gioccatore e la Moglie bacchetona (Intermezzo, Parte I^{a}; Scintilla, Baccoco)

MUSÉE DE L'OPÉRA - PHOTO RIGAL

J. I. NILSON

Scène sans légende

police qui en rendront compte par procès-verbal, et au directeur qui en est personnellement responsable en ce qui le concerne.

Et pour que personne ne l'ignore elle sera imprimée, publiée et affichée partout ou besoin sera, entre autres dans l'intérieur de la alle de la comédie et au corps de garde; et il en sera remis un extrait au citoyen commt de la place, et autres chefs militaires qu'il appartiendra, et lue par un commissaire de police, pendant trois jours consécutifs sur le théâtre avant que la pièce ne commence. »

LL. 9. 29 brumaire an V (20 nov. 1797) :

Article Ier

« Il y aura chaque jour deux commissaires de police de service au spectacle; à cet effet, le service tournera entr'eux par décade, et chaque primidi ils remettront à l'administration municipale, en la personne de son président, le tableau des commissaires de police qui doivent être de service pendant le courant de cette décade.

Article II

« Les commissaires de police qui manqueront à leur tour de service seront notés, et il sera prix contr'eux, par l'administration, telle mesure qu'elle jugera convenable.

Article III

« Les commissaires de police seront chargés de maintenir l'ordre et la police du spectacle, de faire sortir quiconque le troubleroit, de dresser proces-verbale contre eux qui ne défèreroient pas à leur interpellation, et de les faire mettre hors de la salle, et même au corps du Garde, suivant l'exigence des cas; à l'effet de quoi la Gendarmerie et la garde nationale obeiront à leur réquistion.

Article IV

« La présente sera publiée et affichée. »

Mais tous les arrêtés n'y faisaient rien :

LL. 9. 29 brumaire an V (20 nov. 1797) : « Le commissaire du directoire exécutif a dit, que depuis quelque temps la police du spectacle n'est point exécutée, de sorte que pendant le temps même des scènes beaucoup de personnes font la conversation à haute voix, tiennent des propos indécens, et troublent ainsi le spectacle, en détournant l'attention des spectateurs... »

On imagine sans peine à quel point le matériel avait à souffrir d'un public pareil :

LL. 6. 25 fructidor an II (12 sept. 1794) : « Un membre a donné lecture d'une pétition du citoyen Bouvaret, Directeur du Spectacle de cette commune, où il exposé que le tiers des bancs et banquettes de la salle qui servent à asseoir le public sont brisés et exigent la plus prompte réparation. Etant obligé de renvoyer les citoyens et citoyennes les jours de forte recette attendu qu'ils ne peuvent s'asseoir.

« La matière mise en délibération, le substitut de l'agent national oui :

« Après avoir entendu le rapport fait par le citoyen Kavant (?) membre du bureau de Comptabilité. duquel il résulte que les détériorations alleguées sont réelles et les réparations indispensables et utiles ayant jugé qu'elles pourroient arriver à la somme de deux cent livres environ... »

Le théâtre était donc pour la municipalité une source intarissable de tracas, sans compter les déboires financiers. Les directeurs payaient fort mal, et peut-être n'était-ce pas leur faute. Le dossier LL 220 conserve les lettres de Desplasses à la commune : il s'y plaint de tout le monde. Un de ses premiers acteurs lui coûte cher et est toujours malade; son loyer de 1800 ll. est exagéré, jamais auparavant le théâtre n'avait été loué à ce prix; bref, il était contraint d'abandonner l'entreprise. Il est difficile de dire s'il a tort ou raison; mais il est probable que les circonstances mettaient les directeurs dans une situation fort difficile : la guerre rendait presque impos-

sible le recrutement d'une bonne troupe et la hausse générale des prix augmentait les frais plus vite que les recettes.

Néanmoins on ne se désintéressait pas vraiment du théâtre. Les autorités le tenaient vraiment pour une « Ecole de mœurs », et auraient volontiers suivi les directives du gouvernement central si on leur en avait fourni les moyens :

LL. 110, 18 frimaire an II. Le Procureur Syndic du département au Comité de Salut Public :

« J'ai toujours pensé que le théâtre était plus fait pour former les hommes que la chaire et qu'un acteur était plus essentiel pour l'humanité qu'un capucin... J'ai prié les directeurs du spectacle de cette ville d'oublier toutes les pièces polissonnes, amoureuses, esclaves, et les noms de roi, d'empereur, de marquis, de monseigneur, etc., et de ne nous donner que des pièces qui nous rendissent meilleurs. Ils m'ont répondu qu'ils les demandaient depuis longtemps au Comité d'Instruction publique, au comité dramatique et à tous leurs correspondants, mais fort inutilement; ils ne reçoivent aucune réponse. D'après leurs tentatives inutiles, je m'adresse à vous... qu'on envoie aux directeurs du spectacle de Grenoble une collection de pièces nouvelles ».

Les demandes d'améliorations étaient bien accueillies par la commune. La salle avait été agrandie en l'an III; quelques mois plus tard, on s'occupait de loger plus commodément l'orchestre, ce qui nous vaut un document précieux, non seulement pour l'histoire de la vie artistique locale, mais sur un des problèmes importants de l'installation théâtrale, la question du proscenium :

LL. 8. 2 thermidor an III. « Spectacle : Sur la lecture d'une pétition des citoyens César et Demsaure, Directeurs du spectacle de cette commune pour obtenir l'agrandissement de l'orchestre de la salle...

« Considérant que l'emplacement actuel de l'orchestre est trop resserré pour le nombre de musiciens qui le composent et les amateurs qui concourrent à le compléter : qu'il est impossible par là de faire remplir toutes les parties nécessaires pour

une bonne exécution; que l'aggrandissement projetté peut se faire du coté de l'avant scène qui est trop grande et sur laquelle les retranchemens à faire concourront à rendre la salle et le théâtre plus réguliers... »

Non moins utile pour notre connaissance de la vie théâtrale, cette description précise des emplacements :

L L. 220, 10 Frimaire an IV (1er décembre 1795). Etat du nombre d'individus que peut contenir la salle de Spectacle de la Commune de Grenoble :

Parterre : 3 Toises, 0 Pieds, 6 pouces sur 4 T. 3 P. Les 13 T. 5 P. 3 p. quarrés peuvent contenir, cy	336	personnes
Parquet : 3 rands de banquettes pruduisent avec 11 T. 3 P. de développement à 4 personnes par Toise, cy	46	—
Amphithéâtre : 4 rands de banquettes avec le prolongement des passages, produisent 10 T. 3 P. de développement à 4 personnes par Toise, cy	42	—
1° Balcon : 3 rands de banquettes à chaque balcon produisent 4 Toise 3 P. de développement et pour les deux balcons 9 T., à 4 personnes par T., cy	36	
1° Loges, non compris celle de la Commune : 2 rands de banquettes dans tout le parterre et un troisième rand dans les loges de chaque extrémité; le tout produit 32 T. de développement, à 4 personnes par T., cy	128	
2° Loges, 34 T. de développement de banquettes, cy	136	
3° Loges : 35 T. de développement de banquettes, cy	140	
2° Balcons : ensemble 6 T. de développement de banquettes produit, cy	24	
3° Balcons : idem que les seconds, cy	24	—
Total : 912 personnes.		

Un recensement du 1er Messidor an IX (20 juin 1801-LL 11) nous fournit les renseignements suivants sur la population de Grenoble :

Hommes	4702
Femmes	5363
Enfants mâles	3725
Filles	3862
Domestiques	1526
Total	19178

En gros, on peut donc dire que le nombre des places offertes au public représentait le vingtième du nombre total d'habitants, et un peu moins du dixième de la population adulte, non compris les domestiques. Le nombre des places de parterre représente 1/11 de la population masculine. Il serait curieux de rechercher si les mêmes proportions se retrouvent en d'autres villes.

Un dernier renseignement utile nous est fourni par les réponses du Préfet à l'enquête qui prépara le Décret de 1807 sur les arrondissements théâtraux.

Archives de l'Isère : Correspondance du préfet, 31 juillet 1806.

A S. Ex. le Ministre de l'Intérieur :

Monseigneur,

J'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser en date du 28 de ce mois par laquelle vous m'invitez à vous donner divers renseignements concernant les spectacles dans ce département. Je m'empresse de répondre aux diverses questions que V. Ex. m'a adressées.

1. *Quelle est la situation actuelle des spectacles dans le département de l'Isère ?*

Il n'existe dans le département qu'une seule troupe de comédiens qui jouent l'opéra-comique, la comédie, la tragédie et quelques veaux de villes.

Cette troupe, composée de 22 acteurs ou actrices, ne peut se soutenir que pendant 8 mois de l'année.

L'administration de ce théâtre est confiée à un Directeur auquel l'administration municipale a loué la salle au prix de...

Les huit principaux acteurs ou actrices ont une part chacun dans les recettes, frais prélevés. Trois actrices ont ensemble une part et 2/3, les onze autres acteurs sont payés par mois, savoir 2 à 300 L., 4 à 150 L., 2 à 125 L., 1 à 90 L., 1 à 80 L., 1 à 50 L.

La musique est composée du maître de musique à 200 L. par mois et de 12 musiciens à 3 L. par représentation.

Les 3 garçons de théâtre ont 1 L. 50 c. par jour. Les dix autres gagistes ont ensemble 6 L. 80 c. par représentation.

Le montant des recttes brut ne peut être connu d'une manière très exacte, mais on a tout lieu de croire qu'il s'élève à plus de 50.000 L. par année.

Le droit des acteurs (*sic*. Faut-il lire : auteurs ?) s'est élevé depuis le commencement de l'an 13 jusqu'à la fin de juin à 900 L.

Le nombre de spectateurs par représentation est estimé à environ 150, terme moyen.

On donne ordinairement 5 représentations par semaine.

Le prix des places est ainsi qu'il suit :

1res, 2 L. 20 c.
2es, 1 L. 50 c.
3rs et Parterres, 75 c.
Les 3es pour les militaires, 30 c.

Il existe environ 200 abonnemens au moyen desquels le Directeur est assuré d'une recette plus certaine.

Une commission de six habitans principaux surveille la rentrée et le versement des fonds des abonnemens entre les mains du Directeur. Les payemens se font à trois époques déterminées.

2. *Quelles sont les villes du département qui paroissent pouvoir fournir à l'entretien d'une ou de deux troupes de comédiens ?*

Grenoble seul peut fournir à l'entretien d'une troupe pendant 8 mois de l'année. Sa population est d'environ 21.000 habitans, sans compter la garnison.

Vienne, dont la population est de 10.000 âmes, a un petit

théâtre, mais ne peut point entretenir une troupe de comédiens.

3. *Les troupes ambulantes pourront-elles s'y maintenir sans inconvénient. Quels seraient dans ce cas les arrondissements qu'il conviendrait de leur assigner ?*

La ville de Vienne pourrait seule recevoir pendant peu de temps une troupe ambulante.

Voiron, peuplée de 6.000 âmes, n'a point de théâtre.

Je désire, Monseigneur, que les renseignements cyjoints puissent remplir vos vues; je m'empresserai de vous transmettre toutes les autres informations que V. Ex. pourrait, dans la suite, juger nécessaires.

Documents recueillis par L. Brenizer.

La Harpe et l'actualité théâtrale

D'une série de lettres de La Harpe à Boissy d'Anglas, publiées par M. V. Giraud dans la Revue d'*Histoire Littéraire de la France,* nous extrayons les passages suivants, qui intéressent l'histoire du théâtre :

1° Lettre non datée, reçue le 1er septembre 1777.

« Monsieur, je ne puis vous exprimer combien je suis touché de vos politesses prévenantes et de la bonté que vous avez eue de me faire parvenir *Pierre le Cruel* (1)... Je vous avoue qu'il me semble, comme à vous, que cette tragédie ne méritait pas un meilleur succès (2). Cependant, qui peut ré-

(1) Tragédie de de Belloy, jouée en 1771.

(2) En tous cas elle fut assez souvent jouée sur les grands théâtres de province : à Rouen, le 22 septembre 1772 ; à Dijon, par la troupe Gallier de Sainte Gérand, en décembre 1774, juin 1779 et septembre 1787 ; au Mans, par la troup-Valville, les 27 juin et 20 août 1777 ; à Valenciennes 1786. Elle figure au répertoire du théâtre de Bordeaux (Mss. Lecouvreur) les 25 et 27 février, 2 et 13 mars 1773 ; 3 novembre et 29 décembre 1778 ; 26 avril 1781 ; 11 mai, 27 septembre 1783 ; 6 décembre 1784 ; il semble toutefois que, parmi les œuvres du même auteur, *Gaston et Bayard* et *Zelmire* aient été plus fréquemment repris.

pondre de celui qu'elle aurait aujourd'hui ? Quand *Gabrielle de Vergy* parut imprimée, il n'y eut qu'une voix pour en dire du mal ; on n'en dit pas aujourd'hui beaucoup de bien, mais tout le monde y court (3) : la sévérité est pour les vivants et l'indulgence pour les morts. »

2° Lettre non datée, reçue le 15 mars 1778.

« ... On ne peut guère envoyer de Paris que des nouvelles. Ce n'en est plus une aujourd'hui que le séjour de M. de Voltaire dans cette ville... On joue, le 16 de ce mois, sa nouvelle tragédie d'*Irène*... »

3° Lettre datée de Paris, 20 avril 1770.

« ... M. de Voltaire est parfaitement rétabli... On jouera cet été son *Agathocle* et son *Droit du Seigneur* réduit en trois actes... »

« ... Il est bien vrai qu'il y a cinq ou six ans que j'ai deux tragédies reçues au théâtre : j'en ai bien aussi quelques autres dans mon portefeuille, mais une foule de circonstances trop longues à déduire, et que même je ne puis expliquer toutes, me font prendre le parti d'en différer encore la représentation, et de laisser passer les vieillards de quatre-vingt-quatre ans, qui, naturellement, doivent être pressés, et ceux qui, sans avoir cet âge, sont plus pressés que moi... »

4° Lettre datée de Paris, 15 juin 1778.

« ... Après l'intérêt que vous mettiez à voir M. de Voltaire, je n'ose vous parler de celui que vous pouvez mettre à voir la représentation des *Barmécides*... Cependant, comme vous me témoignez de l'impatience à ce sujet dans votre dernière lettre, il faut bien vous dire que cette tragédie est à l'étude et sera jouée dans quelques jours... »

(3) Autre pièce de de Belloy ; elle fut jouée à Rouen en septembre 1772 et janvier 1786 ; à Lyon en juillet 1786, lors d'une tournée de Mme Vestris ; on ne la rencontre pas dans le répertoire de Bordeaux avant les 4 et 11 décembre 1779; est-ce que la popularité de ce drame très noir n'aurait pas été plus tardive que ne le dit La Harpe ?

Quelques pièces tirées des Archives de la Préfecture de Police

Les Archives de la Préfecture de Police de Paris, qui ont tant souffert de l'incendie de 1871, n'ont pas été complètement anéanties cependant, ou se sont en partie reconstituées depuis lors. Conservées aujourd'hui dans les anciens bâtiments du Quai des Orfèvres, et complétées par un musée et une bibliothèque, elles renferment encore de nombreux documents, notamment des rapports de commissaires de police intéressant l'histoire du théâtre et de la musique à l'époque de la Révolution.

Il nous a été permis de prendre connaissance de huit pièces qui sont reproduites ou analysées ci-après; les six premières se rapportent au Théâtre de la Cité, théâtre dramatique et lyrique à la fois, qui, sous différentes appellations, occupa l'ancienne église Saint-Barthélemy (en face du Palais de Justice); devenue finalement Bal du Prado, cette salle disparut sous le Second Empire, pour faire place au Tribunal de Commerce.

La septième pièce nous rappelle une salle de théâtre qui avait été construite en sous-sol, dans le jardin du Palais-Royal, devenu Palais Egalité : le Lycée des Arts. Là se réunissait une société des plus mélangées, comme le révèle la lettre de la commission administrative de la police de Paris au commissaire de police de la section de la Montagne.

Le huitième et dernier document concerne la création du *Triomphe de Trajan* au théâtre de l'Académie Impériale de Musique.

Théodore de Lajarte, dans son *Catalogue de la Bibliothèque musicale* (tome II, p. 45-46, Paris, 1878), a résumé l'histoire de cet opéra en trois actes, livret d'Esménard, musique de Persuis (et Lesueur, non nommé sur le livret), ballets réglés par Gardel. La pièce, choisie le 6 février 1807, par le ministre de la police générale, pour fêter le retour de l'empereur après Tilsitt, devait être donnée le 16 août, mais les difficultés de mise en scène, auxquelles se heurta le directeur Bonet de Treiches, firent remettre ce spectacle au 23 octobre. Les dépenses s'élevèrent finalement à 496.460 francs. Franconi y figurait avec ses

écuyers et ses chevaux : ce fut l'origine du grand opéra à la Scribe, l'opéra Franconi. Pièce de circonstance à la gloire de Napoléon, *Le Triomphe de Trajan* n'obtint pas moins de 123 représentations, dont 12 sous la Restauration; mais à partir de la 112e, donnée le 20 septembre 1815, le spectacle fut « coupé ». La dernière eut lieu le 18 février 1827, dix-huit mois avant *Guillaume Tell*. Dans ses vingt années d'existence, *Le Triomphe de Trajan* avait produit la jolie somme de 520.220 fr. 85 de recettes.

A la veille de la première, la curiosité du public, vivement sollicitée, avait amené une spéculation sur les billets; Bonet prit certaines mesures pour l'enrayer : le rapport du commissaire Monnet nous révèle que les 864 billets non encore distribués furent mis à la disposition du public qui se pressait aux guichets de la rue Richelieu.

1° Théâtre de la Cité

Aa, Carton, 132, n° 4.

Le 13 Floréal an IV (3 mai 1796), Regard, commissaire de police de la division de la Cité, signale qu'au Théâtre de la Cité

« Lenoir de Saint-Elme, l'un des directeurs lui dit (?) que le principal acteur Tantri (?) fait defaut, celuy qui jouait le rolle du General dans la pantomine ditte la fille hussard, qui restait à jouer. L'acteur de retour, le spectacle s'est maintenu dans le calme, mais na finy qu'a dix heures un quart. »

Ibid., n° 23.

Le 16 Messidor an V (5 juillet 1797), le même commissaire rapporte qu'à la représentation d'une pièce intitulée *Turlututu*, des sifflements, des cris se firent entendre. « Les têtes étaient montées. » On arrête un jeune homme de dix-sept ans; conflit entre le juge de paix et le commissaire.

Ibid., n° 19.

29 Nivôse an IV (20 janvier 1796); Commissaire Violette. *La Descente en Angleterre;* indisposition d'un acteur; on rembourse l'argent.

Ibid., n° 45.

1er Germinal an VI (21 mars 1798). *Les Thermophilles (sic).* On commence « après de sept heures ». C'était « la faute du tailleur ». Le public est mécontent.

Le commissaire ajoute en note : « Il faut avouer que les acteurs sont faibles en talent pour jouer cette pièce. »

Ibid., n° 216.

Du 10 frimaire an 9

Rapport du Commissaire de Police
de la Division de la Cité
Au Citoyen Préfet

Citoyen,

Hier, à dix heures dix minutes, ne sachant pas pourquoi le dernier acte de la dernière pièce ne finissoit pas, je me suis rendu sur le champ sur le theatre. J'appris que les musiciens s'étoient en allés après le deuxième acte. J'appris aussi que c'étoit faute de ne leur avoir point donné quarante neuf francs qui leurs revenoient pour la représentation d'hier. Quel moyen employer pour satisfaire le public qui temoignait hautement son mécontentement du retard qu'il éprouvoit ? Je me suis fait remettre la somme due et j'ai annoncé aux amis des musiciens que j'avois l'argent et qu'ils pourroient continuer que le public ne devoit pas souffrir de leurs discussions. J'ai parvenu a en trouver deux, je les forcés d'entrer dans l'orchestre et ils auroient finis comme s'ils eussent été tous réunis, enfin quatre autres sont venus, ce qui a fait six et le spectacle a terminé sans bruit, a la satisfaction du public. J'ai donc payé après le spectacle fini à ces six musiciens ce qui leur revenait d'après la notte qui m'a été remise par le directeur, il me reste la somme de vingt six francs, somme que auroit dus recevoir les musiciens qui sesont en allés.

Je vous prie, Citoyen Préfet, de me dire ce que je dois faire des vingt six francs, attendu qu'ils n'appartiennent point au Directeur parce qu'il ne restoit plus qu'un acte à jouer pour terminer le spectacle et que d'un autre côté les musiciens qui devoient les toucher ont manqué essentiellement au public en ne restant point à leur Poste et on a ce que je crois par cette

conduite encourir une peine plus forte par le trouble qu'ils auroient occasionné sans le parti que j'ai pris.

Je joins au rapport les noms de l'adresse des Musiciens qui se sont en allés.

(Non signé. La liste annoncée manque.)

Ibid., n° 374.

13 Thermidor an X (2 août 1802). Bouilly fait interdire de jouer *L'Abbé de l'Epée* au Théâtre de la Cité.

Claude François Follette Horau, agent général des auteurs dramatiques, demeurant rue Saint-Marc, division Lepelletier, n° 166, se présente pour lui chez le commissaire Violette le 10 Thermidor. On devait jouer le 13.

2° Lycée des Arts

Aa, Carton 95, n° 507.

Une lettre de la Commission administrative de la Police de Paris « au Commissaire de police de la Section de la Montagne, du 2 frimaire l'an 3 » (22 novembre 1794) informe ce commissaire que

« ... Le spectacle au Lycée des Arts devient plus que jamais le receptacle du vice et de la corruption, que journellement des femmes de débauche s'y livrent, avec de jeunes canonniers, à des actes d'indecences qui révoltent les bons citoyens et alarment la pudeur des femmes honnetes.

« La commission administrative de police pénétrée de cette vérité que *la corruption des mœurs conduit à l'esclavage*, est fermement résolue à faire la guerre à tous les vices que la Loi l'a chargé de reprimer; elle t'invite, en consequence, citoyen, a redoubler d'efforts et de surveillance pour concourir avec elle à faire disparaître du spectacle du Lycée des Arts les scènes scandaleuses et corruptrices qui lui sont dénoncées.

Salut et fraternité.

Les membres de la Commission de police administrative,

DURET, ALLETZ.

Théâtre de l'Opéra

Aa, Carton 162, n° 253.

N° 1508.
23 oct. 1807
Bonnet

—

Scellés sur les billets d'entrée au Théâtre de l'Académie imp. de musique.

—

Triomphe de Trajan.

L'an mil huit cent sept, le vingt-trois octobre, à une heure de relevée,

Nous Etienne Meunier, commissaire de police à Paris, Division Lepelletier,

Sur l'invitation de M. Bonnet, Directeur de l'Académie impériale de musique, de nous transporter à ladite Académie, à l'effet de prendre les mesures nécessaires pour assurer au public la distribution des billets du *Triomphe de Trajan*, qui doit avoir lieu aujourd'hui.

Nous sommes transportés au théâtre de ladite académie où nous avons trouvé dans le cabinet de l'administration MM. Bonet, directeur, Bonnemaire, caissier, et Courtin, faisant fonction de secrétaire général, en l'absence de M. Lecraicq.

M. Bonet nous a déclaré qu'il existait disponible pour le public, savoir quatre cent soixante quatorze billets de parterre, 240 billets d'orchestre ou d'amphithéâtre, et 150 de quatrième de côté; observant M. Bonet que par ordre il a été délivré à l'avance deux cent vingt-six billets de parterre, soixante billets d'orchestre ou d'amphithéâtre;

Vérification faite..... (le commissaire place ces billets dans un carton scellé).

Et ledit jour et an, à cinq heures trois quart de relevée..... (le commissaire se rend au théâtre, se fait représenter les cartons, les reconnaît, compte les billets et les remet aux sieurs Perrin et Lepreux, chargés de la distribution).

J. G. P.

Pages retrouvées

Concerts de l'Opéra en 1870 (auxquels on joua fréquemment des fragments de Wagner !) :

18 novembre.

« Tous les dimanches et tous les jeudis, grand concert, à 8 heures du soir, dans la salle et par le personnel de l'Opéra. La première séance a été tenue le 6 novembre au profit des victimes de l'héroïque défense de Châteaudun.

« En général on ne compte qu'un très petit nombre de musiciens qui aient quitté Paris avant l'investissement pour s'engager, comme on dit ironiquement, dans le corps des « francs-fileurs ».

« Il y a foule à ce genre de divertissement que l'Opéra veut bien nous donner (et les artistes de la maison qui ne touchent que de petits appointements n'auront pas, dit-on, à se plaindre du désintéressement de leurs camarades mieux partagés).

« Pourtant, si le froid augmente, il est bien probable que la série de ces concerts sera interrompue. La salle n'est point chauffée, en effet, car Paris n'a plus à l'heure qu'il est un kilo de charbon de terre pour combattre la rigueur de l'hiver. Par suite de la même pénurie, l'Opéra n'est éclairé qu'aux bougies et au pétrole.

« Pendant l'entr'acte on cause peu, car parler et souffler dans ses doigts sont deux exercices difficiles à mener de front. »

(Albert de Lasalle, *La musique pendant le siège de Paris*, Paris, 1872, p. 73-75).

QUESTIONS ET RÉPONSES

Notre confrère P. Mélèse nous écrit :

« Dans *Les Dames Vengées*, comédie de Donneau de Visé (1695), le valet Pasquin dit (II, 7) :

« Un ancien Moderne a fort bien deviné lorsqu'il a dit :

Et l'amour a son heure aussi bien que la mort.

Le même dit (III, 4), en parlant des mérites des femmes :

« Elles font partout la pluye et le beau temps,
Elles donnent l'esprit, le mérite, le bien,
Tout se fait par le sexe et sans le sexe rien. »

D'où peuvent bien venir ces vers, intercalés dans les proses, et qui ont une allure de citations ? Personne autour de moi n'a pu les identifier; une question posée à l'*Intermédiaire* est restée sans réponse.

La question de « l'ancien Moderne » (notez la majuscule à Moderne) m'intrigue aussi : en 1695, on est en pleine Querelle des Anciens et des Modernes; Donneau de Visé est résolument Moderne : quelle raillerie y a-t-il ici ? »

Quelqu'un de nos confrères pourra-t-il aider M. Mélèse à résoudre cette énigme ?

CORRESPONDANCE

Parmi les adhésions que nous a values l'enthousiasme du 29 avril, il en est une qui nous a particulièrement émus, le mot n'est pas trop fort : c'est celle de F. Frank L. Jones, étudiant à Paris, boursier de l'Université de Perth (Australie occidentale). Avec sa permission nous extrayons de sa lettre le passage suivant :

« Nous avons là-bas, à l'Université, un club français, dont le but principal est de mettre en scène les œuvres dramatiques, et surtout des pièces d'une valeur littéraire. Aussi avons-nous mis en scène, en août 1938, devant une assistance d'environ trois cents personnes, l'*Athalie*, de Racine, fait à retenir pour le tricentenaire du poète. Ce fut, je crois, la première représentation d'une pièce racinienne en Australie. Pour célé-

brer le tricentenaire de Racine, notre club français, qui ajoute à ses autres audaces celle de se nommer la « Comédie Française », va mettre en scène les *Plaideurs*. Parmi les autres pièces classiques, représentées à Perth depuis 1930, environ, se trouvent : *le Cid, les Précieuses ridicules, Tartuffe, le Barbier de Séville, le Mariage de Figaro* (2e acte), *Ruy Blas* et *Il ne faut jurer de rien*, sans compter la petite farce médiévale du *Cuvier*. Je pourrais vous citer encore une liste considérable de pièces plus modernes, dont la représentation à Perth, si éloignée qu'elle ait été de la perfection de l'Athénée, témoigne néanmoins de notre enthousiasme pour la culture française. »

Ainsi nous avions, de l'autre côté du globe, des amis inconnus auxquels, grâce à l'un d'eux, nous pouvons maintenant tendre la main : ce ne sont plus que des amis éloignés; un lien est établi entre nous. C'est pour notre société une grande joie, très douce et très fière.

Notre note sur « Une troupe française en Italie » nous a mérité une intéressante réponse de notre confrère M. Ernest Lebègue, le biographe de Boursault-Malherbe. M. L. pense qu'en effet le Verteuil mentionné dans la lettre de Fr. Bon doit être Armand Verteuil, « qui fut l'associé (ou l'agent) de Boursault-Malherbe lorsque celui-ci dirigeait le Grand Théâtre de Marseille »; or Boursault avait dirigé précédemmsnt une troupe française à Naples. En 1786, et à Naples, figurait dans la troupe de Boursault une dame Ribou : « elle devait être un peu *marquée* pour jouer les premiers rôles (en 1814). Mais nous avons pu voir *à* Paris même des Célimènes qui restaient toujours jeunes ».

Il serait donc bon de se reporter, pour l'identification des acteurs signalés à Naples en 1814, au livre de notre confrère, notamment p. 22, 27, et notes.

Impressions Pierre ANDRÉ, 244, Boulevard Raspail — PARIS

BULLETIN DE LA SOCIETE DES HISTORIENS DU THEATRE

PUBLICATION TRIMESTRIELLE

VII[e] Année. N° 4 OCTOBRE-DÉCEMBRE 1939

ABRÉVIATIONS

A. J. P. — American Journal of Philology.
A. Mz. — Allgemeine Musikzeitung.
B. — Die Bühne.
C. C. — Cahiers Catholiques.
D. K. L. V. — Deutsche Kultur im Leben der Völker.
E. G. P. — Journal of English and Germanic Philology.
G. R. — Grande Revue.
G. Tg. — Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte.
H. d. R. — Heures de Paris.
H. R. — Hispanic Rewiew.
L. — Die Literatur.
M. — Die Musik.
M. L. A. — Publications of Modern Language Association.
M. L. N. — Modern Language Notes.
M. L. R. — Modern Language Rewiew.
Mn. — Ménestrel.

M. Ph. — Modern Philology.
N. L. — Nouvelles Littéraires.
N. R. C. — Nouvelle Revue Critique.
N. R. F. — Nouvelle Revue Française.
Ph. Q. — Philological Quaterly.
R. D. M. — Revue des Deux-Mondes.
R. E. L. V. — Revue de l'Enseignement des Langues vivantes.
R. F. — Revue de France.
R. I. D. — Rivista Italiana del Dramma.
R. L. C. — Revue de Littérature comparée.
R. R. — Romanic Rewiew.
S. P. — Scena Polska.
S. Ph. — Studies in Philology.
Sl. R. — Slavische Rundschau.
Ta. — Der Tanz.
T. d. W. — Theater der Welt.
Z. C. — Zycie Szluki (La vie de l'art. — Varsovie, Recueil annuel. — Résumé en Français des articles publiés).
Z. M. — Zeitschrift f. Musik.

I. BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

1. Champion (Edouard). — *La Comédie Française* (Année 1937). Paris, Munier, LXXX-375 p., in-8°.

Avec un portrait hors-texte. Cette chronique de notre scène nationale, interrompue par la mort de notre regretté confrère, a été achevée par M. Paul Vinson, à qui l'on doit notamment l'Introduction historique et critique de l'ouvrage. Elle est consacrée presque entièrement à « l'expérience Bourdet », et M. V. ne laisse pas de prendre parti dans la polémique soulevée à ce propos. Il ne nous appartient pas de discuter ici son plaidoyer, disons seulement qu'il mérite qu'on l'écoute avec attention. Ces pages précises, modérées et courtoises, fournissent au moins une excellente base de discussion.

L'ensemble du volume est tout à fait digne de ses prédécesseurs et riche de précieux renseignements. M. V. annonce qu'il pourra publier l'an prochain « sous une forme un peu différente », une continuation de l'œuvre de Johannidès et de Champion. Les historiens du théâtre se réjouiront de cette heureuse nouvelle.

2. *Catalogue de la Bibliothèque de feu M. Jules Couet*, Bibliothécaire-archiviste de la Comédie Française. Paris, Ch. Bosse et L. Giraud-Badin, in-8°.

Huitième partie : ouvrages sur la musique et sur la danse; théâtre, pièces de tous genres et de toutes les époques; ouvrages sur le théâtre, histoire du théâtre et de l'art théâtral, almanachs, journaux et feuilletons dramatiques, biographies et mémoires d'auteurs célèbres, critiques, pamphlets et libelles, bibliographies.

3. Petsch (R.). — *Drama und Theater* (*Deutsche Vierteljährige Schriften für Literaturwissenschaft*, 1938, *Referaten Heft*, p. 108 à 146).

4. Laska (Maria). — *Bibliographie du théâtre populaire en Pologne de 1901 à 1935*. Varsovie, 1936, 95 p.

II. COLLECTIONS, EXPOSITIONS

5. *Exposition Georges Bizet (1838-1875) au Théâtre de l'Opéra*. Octobre-Novembre 1938, 43 p. in-8° carré.

Avec préface de M. Julien Cain et 7 pl. en héliogr. Quatre de ces planches se rapportent à l'œuvre dramatique de Bizet. Sur les 231 numéros de ce catalogue, 110 concernent ses opéras, et 10 autres des projets d'opéras.

6. Blum (André). — *La gravure française en couleurs au* XVIII^e^ *siècle*. Paris (Musée du Louvre), 1938, 43 p. in-8°.

Catalogue de l'Exposition Edmond de Rotschild (Musée de l'Orangerie, décembre 38, janvier 39). Avec une notice sur la technique de l'estampe en couleurs, un index des graveurs et une abondante bibliographie. Opuscule d'une conception neuve qui sera fort appréciée des chercheurs. — Voir *Bulletin*, janvier-mars 1939, p. 32.

7. Badenhausen (R.). — *Die Bildbestände der Theatersammlung Louis Schneider im Museum des Preuszischen Staatstheater*. Berlin, Gesellschaft für Theater geschichte, 1938, 232 p. in-8°.

Catalogue méthodique.

III. GÉNÉRALITÉS, ESTHÉTIQUE ET PHILOSOPHIE DU THÉATRE

8. Amico (Silvio d'). — *Introduzione alla storia del teatro drammatico* (R. I. D., 15 septembre 1938, p. 129 à 136).

Ces pages sont une introduction à un grand ouvrage en 4 volumes : *Storia del Teatro drammatico*, qui paraîtra prochainement chez l'éditeur Rizzoli.

Par « théâtre dramatique », l'auteur entend un « spectacle vivant », où le principal moyen d'action est la parole (ce qui le distingue de la danse et des jeux du cirque), où l'action n'est que le commentaire de la parole, où l'agent de reproduction (l'acteur) est « sensible à la présence du spectateur » (ce qui le distingue du cinéma).

9. Jouvet (Louis). — *Réflexions du Comédien*. Paris, (N. R. C.), 1938, 208 p. in-8°.

Premier volume d'une collection « Choses et gens de théâtre », dirigée par M. Maurice Martin du Gard.

Voir *Bulletin* de janvier-mars 39, p. 8.

10. Hagemeister (E.). — *Einige unzeitgemäsze Gedanken über das Theater* (*Mecklemburgische Monatshefte*, Janvier 1939, p. 20 à 22).

Sur la psychologie du public de théâtre, actuellement et dans un passé récent.

11. Terlecki (Tymon). — *La fonction sociale du théâtre* (Z. S. 1937), Varsovie. (En polonais.)

12. Mc Cleery (Albert) et Glick (Carl). — *Curtains going up*. New-York, 1939, 488 p. in-8°.

Ce qu'on a fait et ce qui se fait dans les théâtres du peuple qui s'établissent partout aux Etats-Unis et où il semble qu'un vrai drame populaire se crée.

13. Hertz (Alexander). — *L'acteur soumis à la critique sociale* (S. P., 1938, p. 36 à 71).

Considérations théoriques et historiques sur les quatre fonctions que le public demande à l'acteur de remplir : cérémonielle, esthétique, divertissante et éducatrice.

14. Schlenck (H.). — *Der Bühnen Künstler im Dienst der Sprache* (*Das gesprochene Wort*, 1939, p. 9 à 13).

15. Irzykowski (Carol). — *Réflexions sur le monologue* (*Teatr*. 1938-39, n° 4-5, p. 1 sq. — En polonais).

16. Terlecki (Tymon). — *Tentative de pronostics* (*Teatr*. septembre-octobre 1938, p. 1 à 3). Varsovie.

En polonais. L'auteur essaie de prévoir l'avenir du théâtre par l'observation des courants actuels. Son opinion est que l'élément littéraire et poétique prendra le pas sur l'élément spectaculaire.

17. Wysocka (Stanislawa). — *L'acteur et l'avenir du théâtre* (Z. S.), 1937. Varsovie.

En polonais. L'auteur est une des plus célèbres tragédiennes de la Pologne.

18. Hamilton (Clayton). — *The Theory of the Theatre*. New-York, 1939, 481 p. in-8°.

Recueil, en forme d'édition revue et augmentée, d'essais déjà publiés.

19. Block (Anita). — *The changing world in plays and theatre.* Boston, 1939, 449 p. in-8°.

20. Anderson (Maxwell). — *The essence of tragedy and other footnotes and papers.* Washington, 1939, 64 p. in-12.

21. Baker (Howard). — *Introduction to Tragedy.* University of Louisiana, 1939, 247 p. in-8°.

22. Perry (Henry Ten Eyck). — *Masters of Dramatic Comedy.* Cambridge (Mass.), 1939.

Rôle social de la comédie en Angleterre, France, Espagne, Italie et Allemagne. Un seul auteur important est choisi comme exemple de la critique sociale pour chacun de ces théâtres.

23. Schiller (Léon). — *Défense de l'Opéra* (S. P., 1938, p. 3 à 8).

Critique de l'attitude du public à l'égard de l'opéra. La Pologne ne possède que trois théâtres d'opéra (Varsovie, Cracovie et Poznan).

Cette défaveur ne tiendrait pas, selon l'auteur, à l'insuffisance artistique de la production ou des acteurs, mais bien à celle de l'éducation des spectateurs.

III. *a.* LE THÉATRE ET LA VIE POLITIQUE

24. Watson (Sara R.). — « *Gorboduc* » *and the Theory of Tyrannicide* (M. L. R., XXXIV, n° 2, p. 355 à 366).

IV. CONSTRUCTION ET INSTALLATION

25. *Spectacles,* n° spécial de *L'architecture d'aujourd'hui* (Paris, septembre 1938, 109 p. in-4°).

Le Théâtre (Aug. Perret). — *L'opéra et l'architecture* (Jacques Rouché). — *Le Théâtre du Palais de Chaillot. — La rénovation du Théâtre Français et du Théâtre de l'Opéra. — L'évolution de l'éclairage au théâtre* (Jean Boski). — *L'installation de climatisation au palais de Chaillot. — Le renouvellement du théâtre municipal d'Alger. — Théâtre à Sidi Bel-Abbès. — Théâtre du peuple à Oslo. — Projet de théâtre dramatique pour 4.000 spectateurs* (Pierre Sonrel). — *Etude d'un cadre de scène* (id.). — *Le théâtre ambulant* (André Barsacq). — *Construction des théâtres d'essai* (P. Sonrel). — *Salles de Cinéma* (P. de Montaut et A. Gorska). — *Théâtres en plein air. — Fêtes publiques* (Jacques Vienot). — *A propos de la décoration de Paris* (Joseph Vienot). — *Eléments et décor de fêtes* (Jacques Tournant). — *La foule actrice et spectatrice* (Gaston Bardet). — *L'évolution du décor de théâtre* (André Boll). — *La salle de spectacle idéale* (Paul Derval).

Avec de nombreux plans, schémas, photos, etc... Voir *Bulletin* de janvier-mars 39, p. 44.

26. Arias (Paolo Enrico). — *L'evoluzione della scena del teatro romano* (R. I. D., 15 novembre 1938, p. 314 à 323).

Avec 11 pl.; nombreux renvois à des ouvrages technique et articles sur des points de détail.

27. Angelis (Alberto de). — *Scenografi italiani di ieri e di oggi.* Rome, Cremonese, 1938.

V. ECLAIRAGE, DÉCORATION, MISE EN SCÈNE

28. Müller (K. H.). — *Plastik oder Malerei im Bühnenbild ?* (B. 1939, p. 103 sq.). — A suivre.

29. Mc Candless (Stanley). — *A method of lighting the stage.* New-York, 1939.

Nouvelle édition revue et augmentée.

30. Hartmann (R.). — *Oper und Freilichtbühne* (A. Mz., 1938, p. 697 à 699).

31. Hartmann (R.). — *Das Problem der Freilichtbühne*. Dortmund, 1938, 47 p. in-8°.

32. Koch (H.). — *Zur Dramaturgie des Freilichtspiels* (*Autor*, juillet-août 1938, p. 13 à 15).

33. Küntler (K.). — *Die Bedeutung des Freilichttheaters* (*Westmark*, Juin 1938, p. 489 à 491).

34. Gall (Iwo). — *Le constructeur du fond scénique*. Varsovie, 1937, 93 p.

En polonais. L'auteur a été pendant plusieurs années décorateur du théâtre de Wilno. Son livre contient les résultats des observations faites au cours de cette période.

35. Arnavon (Jacques). — *L'interprétation de la comédie classique. Le Malade imaginaire de Molière*. Paris, Plon, in-8°.

Avec 2 dessins h. t. et 32 croquis.

36. Ostrowski (Wincenty Jan). — *L'imagination visionnaire de Wijspianski*. Posnan, 1934, 96 p. in-8°. En polonais.

37. *La nouvelle réalisation d'Hamlet basée sur la conception de Wyspianski, mise en scène de Kudlinski, adaptation du texte de W. Gorecki, décoration et coutumes de Bunch*. Cracovie-Varsovie, 1936, 30 p. (En polonais.)

38. Schiller (Léon). — « Le Théâtre immense » (S. P., 1937, p. 15 à 32).

En polonais. L'expression « Théâtre immense » a été créée par Wijspianski pour désigner sa conception d'un théâtre où la grandeur de personnages surhumains s'encadrerait d'un décor pays ce « décor monumental ».
pictural et puissamment architecturé. L'auteur, un des plus éminents metteurs en scène de Pologne, a popularisé dans son

39. Tonecki (Zygmund). — *Léon Schiller et la mise en scène moderne.* Varsovie, 1937, 58 p. (en polonais).

40. Brumer (Victor). — *Deux mises en scène des* « AIEUX » *de Mickiewicz.* Varsovie, 1937 (en polonais).

41. Arent (B. v.). — *Das deutsche Bühnenbild*, 1933-1936. Berlin, 1938, in-4°.

Sur la première exposition de décoration théâtrale du IIIe Reich. Depuis la « Révolution national-socialiste »... « le décor n'est plus une fin en soi (Selbstzweck) mais le serviteur du peuple allemand comme intermédiaire optique entre l'œuvre scénique et le public » (*Literarisches Zentralblatt für Deutschland*, 15 octobre 1938, col. 894). — Il va sans dire que nous reproduisons cette phrase à titre purement documentaire.

42. Wiedemann (H.). — *Carl Wery, ein Meister der Maske.* (*Münchener Mosaïk*, Juillet 1938, p. 268 à 270).

V. *a.* DÉCLAMATION, PÉDAGOGIE THÉATRALE

43. Filosofowna (Irène). — *Essai d'étude psychologique sur l'art de l'acteur.* Poznan, 1935.

Tentative d'application des techniques de la psychologie expérimentale à l'art de l'acteur.

44. Szamba (E.). — *Erziehung zur Bühne* (Ta., juillet, août et septembre 1938, p. 5 à 10).

45. Gantkowski (Pawel). — *La technique de la diction.* Kielce, 1937.

Cours professé par un médecin à l'Université de Poznan.

46. Kielanowski (Leopold). — *L'art de la déclamation par rapport au théâtre et à la poésie contemporaine* (Z. S., 1937, Varsovie).

En polonais. L'auteur dirigeait, au début de 1939, le théâtre de Wilno.

47. Wieczorkiewicz (B.), Szletynski (H.), Kochanowicz (G.). — *Esquisse de la science de la parole vivante.* Varsovie, 1936.

En polonais. Manuel scolaire à l'usage des écoles dramatiques.

48. Lwow (N.) et Maksimow (G.). — *L'art de l'acteur. Chrestomathie à l'usage des écoles dramatiques.* Moscou, 1935, 403 p.

En russe. Premières illustrations.

49. Moskvine (I.). — *La clé du rôle* (*Littérature Internationale*, n° 10, p. 117 à 119). Moscou, Editions littéraires d'Etat, 1938.

Notes prises au cours d'un entretien avec les jeunes acteurs et régisseurs, dans une réunion organisée par la « Société théâtrale russe ». L'éminent acteur du Théâtre d'Art de Moscou expose succinctement sa méthode personnelle d'analyse d'un rôle.

VII. MÉMOIRES, CORRESPONDANCES. BIOGRAPHIES

50. Montjean (Charles). — *La troupe de Molière à Saint-Germain-en-Laye au* XVII^e^ *siècle* (*Rev. Hist., Versailles*, 1936, p. 146 à 161).

51. Wogue (Jules). — *Grandes ombres du théâtre passé. Mlle Mars* (R. F., 1938, p. 389 à 402).

52. Playfair (Giles). — *Kean*. New-York, 1939.

53. F. M. — *Sundhal renonce au théâtre. Une lettre à Mérimée* (*Divan*, 1936, p. 189 à 199).

54. Royer (Louis). — *Nouvelles précisions sur les derniers projets dramatiques de Stendhal*. (*Divan*, 1936, p. 224 à 228).

55. Curzon (H. de). — *Tamberlick et le Théâtre Italien de Paris* (Mn., 31 mars 1939).

A l'occasion du 50^e^ anniversaire de sa mort (13 mars 1889). Nombreux renseignements sur le répertoire du Théâtre italien de 1801 à 1865.

56. Monval (Jean). — *Le centenaire des débuts de Rachel à la Comédie Française* (R. D. M., 1938, p. 690 à 698).

57. Praviel (Armand). — *Il y a un siècle ; les débuts de Rachel* (R. F., 1938, p. 334 à 347).

58. Brunelli (Bruno). — *Attrici del '800 : Fanny Sadowski* (R. I. D., 15 novembre 1938, p. 297 à 313).

Avec une abondante bibliographie, Fanny Sadowski, née à Mantoue, le 12 novembre 1926, débuta au théâtre de Modène en 1843 et quitta la scène en 1869 après une brillante carrière. Elle mourut à Naples en 1906.

59. Grzybowska (Karystina). — *Lettres d'Hélène Modrzegewska* (1869-1883).

Documents intéressants pour la biographie de cette célèbre interprète du théâtre de Shakespeare, applaudie en Amérique et en Angleterre.

60. Vaillans-Couturier (Paul). — *Enfance, souvenirs d'enfance et de jeunesse*. Paris, Editions sociales internationales, 1938, 253 p. in-8°.

Préface par Aragon. Ces souvenirs, « ordonnés pour former une image typique du jeune Français », ne constituent pas des *Mémoires* à proprement parler; mais on y trouvera d'intéressantes indications sur les parents de l'auteur, deux artistes lyriques de théâtre subventionnés, « espèces de fonctionnaires diplomatiques », qui élevèrent leur fils « comme n'importe quel garçon de la bourgeoisie française ». Cette affirmation est peut-être osée; mais le livre nous donne d'utiles renseignements, dépouillés de toute littérature, sur ce qu'était vraiment un intérieur d'artistes à la fin du XIX^e^ siècle.

61. Ambrière (Francis). — *Henry Becque. Les « Polichinelles » et Madame Aubernon de Nerville. Lettres et documents inédits* (R. F., 1937, p. 422 à 449).

62. Doreau (G[al]). — *Notes et souvenirs sur le Théâtre aux Armées* (1914-18). (*Annales Académie de La Rochelle*, 1931-34, p. 8 à 31). La Rochelle, 1936.

63. Vinson (Paul). — *Blanche Baretta* (H. d. P., 12 janvier 1939).

Mme Baretta-Worms s'est éteinte le 1er janvier 1939, à l'âge de 83 ans. Elle avait joué à la Comédie Française de 1875 à 1901.

64. Dubeux (Albert). — *Julia Bartet*. Paris, Plon, 1938, in-8°.

Préface de Maurice Donnay; 24 grav. h. t. — Importante contribution à l'histoire du théâtre, des idées et des mœurs, pendant les trente dernières années du XIXe siècle.

65. Vinson (Paul). — *Comédiens Français : Georges Lafon, Françoise Delille* (H. d. P., 24 novembre 1938).

Courtes notices biographiques. M. G. Lafon a débuté en 1907; Mlle Françoise Delille a vingt et un ans et a été engagée à la Comédie-Française en 1938.

66. Gheusi (P.-H.). — *Cinquante ans de Paris*. Paris, Plon, 1939.

L'auteur a dirigé à plusieurs reprises des scènes lyriques. L'historien du théâtre le lira donc avec intérêt, sans se départir de la circonspection qui est de règle en présence d'un livre de souvenirs personnels.

66 *bis*. Blanchart (Paul). — *Gaston Baty*. Paris, N. R. C., Coll[on] « Choses et gens de théâtre », 1939, 95 p. in-8°.

C'est toute la vie de l'art théâtral français d'après-guerre — il faut bien dire aujourd'hui « d'entre-guerres » — qu'on aperçoit dans ce petit livre concentré, substantiel, riche de références précises. Une bibliographie de notre éminent confrère, une liste de ses mises en scène complètent fort utilement sa biographie.

VII. *a*. ICONOGRAPHIE

67. Kelsch (W.). — *Theater im Spiegel bildender Kunst*. Berlin (G. Tg., n° 51), 1938, 166 p. in-8°.

VIII. HISTOIRE DES THÈMES ET DES PERSONNAGES

68. Parvilles (Alph. de). — *La vocation religieuse dans le roman et au théâtre* (XVII[e]-XX[e] siècles) (C. C., 1937, p. 253 à 258).

69. Petersen (Christine E.). — *The Doctor in French Drama* (1700-1775). New-York, Columbia University Press, 1938, 142 p. in-8°.

Avec liste chronologique des pièces « contenant des personnages de médecins ou des allusions à la médecine » ; bibliographie et index.

70. Holbrook (W. M.). — *Secret mariages in 18 th. century French comedy* (M. L. N., mai 1938).

VIII. *a.* HISTOIRE DES GENRES

71. Petit (Gaston). — *Le premier opéra français à Vincennes* (*Bull. Soc. Amis de Vincennes*, 1938, p. 140 à 142).

IX. ETUDES CRITIQUES

1. THÉATRE ANTIQUE

72. Bieber (Margarete). — *The History of the greek and roman theatre*. Princeton University Press, et La Haye, Martinus Nijhoff, 1939, 465 p. in-4°, 566 ill.

Développement du drame satyrique et de la tragédie. — Tragédie attique. — Comédie ancienne. — Fêtes dionysiaques. — L'architecture théâtrale. — Mise en scène et machinerie. — Evolution de l'art scénique. — Comédie nouvelle, architecture théâtrale hellénistique. — Les bouffons. — Pièces romaines du temps de la république. — L'art scénique à Rome. — Développement de l'architecture théâtrale romaine. — Théâtres romains en Italie et dans les provinces sous l'Empire. — Pièces de l'époque impériale.

Table chronologique, bibliographie, table des illustrations et index.

Ouvrage de première importance, le plus complet sur la question. Remplace les célèbres *Denkmäler zum Theaterwesen im Alterium* du même auteur, avec une quantité considérable d'additions.

73. Bignone (Ettore). — *La poesia della natura nella tragedia greca* (R. I. D., 15 septembre 1938, p. 137 à 156).

744. Hadas (Moses). — *The Roman Stamp of Seneca's Tragedies* (A. J. P., IX, n° 2, p. 220 à 231).

75. Pratt (N.-T.). — *Dramatic suspense in Seneca and his Greek precursors.* Princeton (New Jersey), 1939, 120 p. in-8°.

76. Franceschini (Ezio). — *Di una ignota commedia latina umanistica* (R. I. D., 25 septembre 1938, p. 157 à 180).

Il s'agit d'une comédie intitulée *Aetheria,* découverte dans le mss. A 55 Inf. de l'Ambrosienne, au milieu d'un « Recueil d'inscriptions anciennes » (*Veterum inscriptionum collectio*) recueillies en Angleterre et en Hollande. La comédie, ajoutée on ne sait comment, a été copiée à la fin du xv[e] ou au début du xvi[e] siècle. Elle comprend 1231 vers, répartis en cinq actes fort inégaux (113, 471, 173, 125 et 349 v.). L'auteur en est inconnu; c'était probablement un débutant (*novus poeta,* dit-il de lui-même à deux reprises); il a dû soumettre son œuvre à quelque lettré, dont les remarques critiques se lisent sur le mss.

2. MOYEN-AGE

77. Vito (Dott. Maria Sofice de). — *L'origine del Dramma liturgico* (Biblioteca della *Rassegna,* vol. XXI, 1938), 178 p. in-8°.

On trouvera l'analyse de cet ouvrage dans R. I. D., 15 nov. 1938, p. 257 à 268 (Paolo Toschi. *L'origine Romana del dramma liturgico*), ainsi que de nombreux renvois à des travaux antérieurs. Le drame liturgique serait sorti de l'office grégorien (vii[e] siècle), et sa naissance aurait été favorisée par des influences byzantines.

Nous n'avons pas à discuter cette thèse : nous nous bornons à notre rôle d'informateurs aussi soigneux que possible; nous

rappellerons seulement aux personnls que cela pourrait surprendre, que nous considérons la fidélité absolue au document comme le devoir strict de l'historien, et que ni « patriotisme » ni « chauvinisme » n'ont rien à voir dans la question.

3. XVI[e] SIÈCLE

78. Dréano (M.). — *Humanisme chrétien. La tragédie latine commentée pour les chrétiens du* XVI[e] *siècle par Martin Antoine del Rio.* Paris, 1937.

4. XVII[e] SIÈCLE

79. Bennetton (Norman A.). — *Social significance of the duel in the seventeenth century Franch dramaa.* Baltimore, 1939, 158 p. in-8°.

79 *bis*. Schwartz (William L.), et Olsen (Clarence B.). — *The Sententiae in the Dramas of Corneille.* Stanford University Press (Californie), 1939, VII-122 p. in-8°.

Recherches statistiques (avec graphiques) sur l'emploi des sentences morales chez Corneille. Une première partie (p. 1 à 48) étudie la fréquence et la répartition de ces sentences aux différentes époques, puis l'influence exercée sur Corneille par ses devanciers, dramaturges ou théoriciens. La seconde partie (p. 49 à 100) relève les sentences contenues dans les tragédies et les classe d'après les idées qu'elles expriment. Trois appendices donnent des extraits de Corneille et des théoriciens antérieurs relatifs à cette question, avec une table indiquant pour chaque pièce le nombre et la place des sentences.

80. Letellier (Chanoine). — *La première représentation du Cid ; quelques raisons du succès* (*Précis anal. Trav. Acad. Rouen*, 1936, p. 93 à 102). Rouen, 1937.

81. Moore (W.). — *Corneille's « Horace » and the interpretation of French classical Drama* (M. L. R., XXXIV, n° 3, p. 382 à 385).

82. Williams (E.-E.). — *Cinna : a note on the historical sources* (R. R., 1936, p. 251 à 254).

83. Mongrédien (Georges). — *Le véritable Cyrano de Bergerac* (N. L., 25 mars 1939).

A l'occasion de la représentation du *Pédant Joué*, par les étudiants du groupe Félix Gaiffe, à la Cité Universitaire.

84. Schwartz (William-Léonard). — *Light on Molière in 1664 from « Le second registre de La Thorillière »*. M. L. A., Décembre 1938, p. 1054 à 1075.

Avec un fac-simile. Reproduit les comptes du théâtre pour 20 journées, du 11 janvier an 1664 au 6 janvier 1665; très utiles renseignements sur le budget du théâtre, le succès des pièces, les incidents, les « visites » de la troupe, etc...

85. Lockert (L.). — *Racine's Berenice* (R. R., XXX, n° 1, p. 26 à 38).

86. Privitera (Joseph Frédéric). — *Charles Chevillet de Champmeslé, actor and Dramatist.* Baltimore, Johns Hopkins Press ; Londres, Oxford University Press ; Paris, Belles-Lettres, 1938, 179 p. in-8°.

Avec Index et Bibliographie.

32e volume des « Johns Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages ». L'étude est suivie d'une pièce, en 1 acte, restée jusqu'ici inédite : *La Veuve*, joué à la Comédie-Française le 30 juillet 1699.

5. XVIII[e] SIÈCLE

87. Jaloux (Edmond). — *Marivaux* (N. R. F., 1936, p. 533 à 540).

88. Guiet (R.). — *La tragédie française au* XVIII[e] *siècle et le théâtre de Métastase* (M. L. A., septembre 1938).

88 *bis*. Cioranesco (A. L.). — « *Tancrède* » *de Voltaire et ses sources épiques* (R. L. C., 1939, p. 280 à 292).

6. XIX[e] ET XX[e] SIÈCLES

89. Brun (L.). — *L'œuvre dramatique de Raynouard* (*Feu*, 1937, p. 53 à 56).

90. Roederer (S. A.). — *Balzac et le théâtre* (G. R., 1936, p. 514 à 519).

91. Weinberg (B.). — *Contemporary criticism of Emile Augier* (1845-1870). (M. Ph., XXXVI, n° 2, p. 179 à 206).

X. THÉATRES DE PROVINCE

92. Walter (K.). — *Die Sängerin Agnese Schebest-Strausz und ihre Straszburger Freunde* (*Elsasz-Lothringen*, 1938, p. 184 à 194).

93. Laport (Georges). — *Le théâtre populaire : la Passion du Christ en Ardenne* (*Grive*, 1936, n° 33, p. 19 à 20).

94. Judlin (Norma). — *Le théâtre dialectal niçois, depuis sa création en 1842* (*Feu*, 1936, p. 7 à 12, 31 à 33, 55 à 58).

XI. THÉATRES ÉTRANGERS

2. THÉATRES DE LANGUE ALLEMANDE

95. Jordan (Gilbert J.). — *Die Akt- und Szeneneinteilung im Deutschen Drama* (E. G. P., XXXVIII, n° 3, p. 396 à 415).

96. Wieszner (G. G.). — *Deutsches Theater als Darstellung deutsches Wesens.* Leipzig, 1938, 60 p. pet. in-8°.

97. Malburg (F.). — *Das deutsche Theater in der Karikatur der deutschen Witzblätter.* Würzbourg, Triltsch, 1938, 33 p. gr. in-8°.

98. Kinaler (H.). — *Karrenspurren im Flugsand der Zeit* (B. 1939, p. 28-30).

Les troupes circulantes allemandes, ancêtres de l'art théâtral allemand dans les pays du sud-est.

99. Meckbach (W.). — *Unbekannte dramatische Meisterwerke Mozarts* (*Deutsche Musikkultur*, 1938-39, p. 356 à 365).

100. Bachler (K.). — *Die Zauberflöte im Wandel der Zeiten* (*Der Türmer von Chemnitz*, Janvier 1939, p. 8 à 22).

101. Knight (A. H. J.). — *Duke Heinrich Julius of Brunswick's Comedy of Vincentius Ladislaus* (M. L. R., XXXIV, n° 1, p. 50 à 61).

102. Nolte (F. O.). — *Grillparzer, Lessing and Goethe in the perpective of European literature.* Lancaster (Penn.), 1939, 262 p. in-8°.

103. Dunham (T. C.). — *The monologue as monodrama in Grillparzer's Hellenic dramas* (E. G. P., n° 4, p. 513 à 523).

104. Robertson (John C.). — *Lessing's dramatic theories.* Londres, 1939, 544 p. in-8°.

105. Baldensperger (F.). — *L'original probable de Riccaut de la Martinière dans « Minna von Barnheim »* (Neuphilologus, XXIII, n° 4, p. 266 à 271).

106. Grünager (C.). — *Hebbel e lo spirito tragico del germanesimo*, Milan, Vita e Pensiero, 1937.

107. Siebert-Didczuhn (R.). — *Der Theaterdichter. Die Geschichte e. Bühnenamtes im 18 Jh.*, Berlin, Elsner 1938, 128 p. gr. in-8°.

Lessing, Michaelis, Klinger, Bock, Plümicke, Reichard, Schiller, etc...

108. Faust (A. B.). — *Concerning the Changes in the Completes Part I (1808) as Compared with the Earlier Versions of Goethe's Faust* (E. G. P., XXXVIII, n° 2, p. 247 à 257).

109. Schafer (H.). — *Das Raumproblem im Drama des Sturm und Drang*. Emsdetten, Lechte, 1938, 109 p. gr. in-8°.

23e vol. de la série « Die Schaubühne ». Dissertation de l'Université de Munich.

110. Lange (W.). — *Richard Wagners Sippe. Vom Urahn zum Enkel*, Leipzig, Max Beck, 1938, 109 p. in-4°.

111. Pfohl (F.). — *Richard Wagner, Leben und Werk*. Leipzig, Breitkopf, 1938, 80 p. pet. in-8°.

112. Herzfeld (Fr.). — *Minna Planer und ihre Ehe mit Richard Wagner*. Leipzig, Goldmann, 1938, 367 p. in-8°.

113. Gallwitz (Sophie Dorothée). — *Ein Lebensbild Cosima Wagners*. Leipzig, Eichblatt, 1938, 93 p. in-8°.

114. Wagner (Cosima). — *Briefe an Friedrich Nietzsche*. P. p. E. Thierbach. T. I, 1869-1871, Weimar, Gesellschaft d. Freunde d. Nietzsche-archivs, 1938, 109 p. gr. in-8°.

115. Kosch (W.). — *Richard Wagner Bühnenreform* (*Der Wächter*, 1939, p. 102 à 111).

116. Ganzer (K. R.). — *Richard Wagner und das Judentum*, Hambourg, Hanseat. Verlag. 1939, 36 p. in-8°.

Cet opuscule fait partie des « publications de l'Institut d'Etat pour l'histoire de la nouvelle Allemagne » (*Schriften d. Reichsinst. f. Geschichte d. neuen Deutschlands*) : on voit par là quelle confiance il mérite.

117. Blumhagen (A. P.). — *Ein deutscher Arbeiter erlebt Richard Wagner*. Hambourg-Altona, Dreizack-Verlag, 1936, 207 p. in-8°.

« Il est bon d'ouvrir au producteur allemand cette source de force; bien plus, c'est nécessaire. L'homme de la machine, de l'enclume, de l'établi, le paysan à la charrue... ont droit à ce stimulant unique. » (*Literarisches Zentralblatt für Deutschland*, 15 janvier 1939, col. 30.)

On sait que le parti nazi s'est fait un instrument de propagande de l'œuvre de Wagner, laquelle s'y prête admirablement.

118. Humperdinck (W.). — *Das dramatische Gesamtwerk Richard Wagners in Leipzig*, T. d. w., 1938, p. 309 à 316.

Exposé, par le régisseur général de l'opéra de Leipzig, des principes de la nouvelle mise en scène des opéras wagnériens.

119. Weller (K.). — *Zur Lebensgeschichte des Tannhäusers*. Mélanges C. Bohnenberger (Festgabe für Karl Bohnenberger), p. 155 à 163. Tubingen, 1938.

120. Clewing (C.). — *Walthers erstes Preislied und sein « Geheimnis ». Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte von Wagners « Meister Singern »* (M., 1937-38, p. 505 à 514).

121. Schmitz (E.). — *Die Tonalität des « Tristan »*. Z. M., 1939, p. 138 à 142.

122. Malander (A. de). — *L'Anneau de Niebelung*, trad[n] nouvelle. Paris, les Humbles, 304 p. in-8°.

L'œuvre de Wagner a presque toujours été traduite en vue de la représentation : les traducteurs ont dû prendre certaines libertés avec le texte, pour satisfaire aux exigences de la musique. M. de M. a voulu se libérer de cette contrainte et nous donner une image plus fidèle d'un texte qui « se suffit presque partout à lui-même ».

Les germanistes jugeront de son exactitude, mais il convient de faire les plus expresses réserves sur l'interprétation d'ensemble que propose le traducteur. La *Tétrologie* lui paraît pleine de symboles révolutionnaires; mais d'autres yeux y verraient tout autre chose : les exégètes en chemise brune n'y ont pas manqué.

On ne conçoit pas un révolutionnaire sans la pitié ni l'espérance. Or toutes les deux manquent dans cette œuvre. La pitié (?) de Brünhilde est vaincue, et que reste-t-il après son immolation volontaire ? Les Filles du Rhin, les forces de la nature. Et ce thème de l'amour, que M. de M. appelle (on ne voit pas pourquoi) le thème de l'Entraide, symbolise plutôt l'éternité du Désir d'où renaîtra un monde aussi mauvais. Conclusion d'un nihilisme désespéré, inhumain, où s'affirme bien plus l'influence de Schopenhauer que celle des doctrines socialistes, même anarchisantes.

123. Greiner (W.). — *Max Martersteig, der Bühnenleiter und Schriftsteller*. Emsdetten, Lechte, 1938, 127 p. gr. in-8°.

24[e] vol. de la collection « Die Schaubühne ». Max Martersleig dirigea tour à tour les théâtres de Mannheim (1885-90), Riga (1890-96), puis de Cologne et de Leipzig, après un séjour à Berlin (1898-1904).

124. Klemm (W.). — *Benediktinisches Barocktheater in Südbayern (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner ordens*, vol. 54 et 55). Munich, 1938, 157 p. in-8°.

125. Wachler (E.). — *Idee und Ursprung des Harzer Bergtheaters* (T. d. W., 1937, p. 603 à 607).

Origine du premier théâtre de plein air allemand.

126. Stadtler (E.). — *Die Rheinprovinz u. d. moderne Freilichttheater.* (T. d. W., 1938, p. 271 à 280.)

127. Niessen (C.). — *Die grosze rheinische Theaterprovinz.* (T. d. W., 1938, p. 197 à 202.)

128. Maaszen (H.). — *Rhein-Städtebundtheater Neusz, die Vanderbühne des deutschen Westens.* (T. d. W., 1938, p. 251 à 255.)

129. Uerz (A.). — *Die Schanbühne in Niedersachsen* (*Niedersachsen*, octobre 1938, p. 413 à 417).

130. Ortmann (J.). — *Theater in der Grenzstadt Aachen.* (T. d. W., 1938, p. 203 à 207.)

131. Schwarzbeck (F. W.). — *Ansbacher Theatergeschichte bis zum Tode des Markgrafen Johann Friedrich* (1686). Emsdetten, Lechte, 1939, 138 p. et 3 pl. gr. in-8°.

29e vol. de la série de « Die Schaubühne ». Dissertation de l'Université de Munich.

132. Walter (K.). — *Schiller's erster Wallenstein-Darsteller und Goethe's Goetz in Weimar : Johann Jacob Graff* (1768-1848). Munster, 1938, 88 p. gr. in-8°.

133. Trübe (O.). — *150 Jahre Ballenstedter Theater* (*Der Harz*, juin 1938, p. 149 sq.).

134. Lützeler (H.). — *Das Bonner Stadttheater*. (T. d. W., 1938, p. 208 à 210.)

135. *30 Jahre Bremer Schauspielhaus*. Breme, 1939, 112 p. in-8°.

136. Bachler (K.). — *Helene Odilon in Chemnitz* (*Der Türmer von Chemnitz*, Mars 1939, p. 85 à 88).

137. *Das Dessauer Theater*. Leipzig (Weber), 1938, 67 p. in-4°.

Kühn (Hermann) : Le théâtre de cour et le théâtre public; Karpe (Paul) : Reconstruction du théâtre (1935-38); Wahl (Paul) : Wilhelm Müller et le théâtre de Dessau; Seidelmann (Helmut) : Richard Wagner et le théâtre de Dessau.

137 *bis*. *Hundertvierzig Johre Theater in Dessau*. Dessau (Dünnhaupt), 1938, 112 p. in-8°.

Souvenirs à l'occasion de l'ouverture du nouveau théâtre (29 mai 1938). Extraits du « Moniteur d'Anhalt » (*Anhalter Anzeiger*) **(1770-1938).**

138. Kummer (F.). — *Dresden und seine Theaterwelt*. Dresde, Verlag Hermatwerk Sachsen, 1938, 290 p. in-4°.

Histoire de l'opéra et des spectacles de Dresde, depuis le début du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours.

139. Heifer (K.). — *Die Duisburger Oper*. (T. d. W., 1938, p. 210 à 213.)

140. *50 Jahre Elberfelder Haus am Brausenwerth* Wuppertal, 1938, 24 p. in-8°.

Le théâtre d'Elberfeld de 1888 à 1938.

141. Bieckmann (H.). — *Das Essener Theaterleben.* (T. d. W., 1938, p. 227 à 231.)

142. Kobbe (F. C.). — *Die Städt. Bühnen M.-Gladbach und Rheydt.* (T. d. W., 1938, p. 248 à 251.)

143. Freund (H.). — *260 Jahre Hamburger Oper* (*Programm der Hamburger Staatsoper*, 1938-39, p. 37 à 42).

144. Freund (H.) et Reinking (W.). — *Musikalisches Theater in Hamburg, Versuch über die Dramaturgie der Oper.* Hambourg, Christian, 1938, 126 p. in-8°.

145. *170 Jahre Stadttheater Hanau.* Hanau, 1938, 19 p. 8°.

146. Kordt (W.). — *Das Theater zu Koblenz.* (T. d. W., 1938, p. 231 à 235.)

147. Niessen (C.). — *Die Theaterstadt Köln.* T. d. W., 1938, p. 235 à 243.

148. Bach (R.). — *Das Krefelder Stadttheater in s. Entwicklung.* (T. d. W., 1938, p. 243 à 247.)

149. Jacob (M.). — *Kölner Theater im 18. Jahrhundert bis zum Ende des reichsstädtischen Zeit.* Emsdetten (Lechte), 1938, 272 p. gr. in-8°.

150. Magins (J. v.). — *Bemerkungen über das Theater in Lübeck*. Lübeck, Schmidt-Rőmhild, 1938, 46 p. pet. in-8°.

Le Théâtre de Lübeck de 1799 à 1804.

151. *Die Luisenburgische Deutschlands älteste Naturbühne*. Munich, Bayerland-Verlag, 32 p. in-4°.

152. Knudsen (H.). — *Mannheimer Schauspieler Briefe* (*Mannheimer Geschichtsblätter*, mars 1937, p. 90 à 98).

153. Sauerland (J.). — *Die Niederdeutsche Bühne Munster* (*Heimat und Reich*, février 1939, p. 64 à 68).

154. Maaszen (H.). — *Bergische Bühne Reimscheid-Solingen, ein Theater im Aufbau*. (T. d. W., 1938, p. 257 à 260.)

155. Baumgarten (P.). — *Das Gautheater Saarpfalz in Saarbrücken*. Sarrebrück (?) 1939, 30 p. in-4°.

Description technique, nombreuses figures.

156. Roeder (E.). — *Vom Fürsten-zum Volkstheater* (*Die Westmark*, octobre 1938, p. 1 à 6).

Un siècle et demi de théâtre à Sarrebrück.

157. Agena (U.). — *Das Uberhausener Stadttheater, seine Entstehung und Geschichte*. (T. d. W., 1938, p. 255 à 257.)

158. Kuckelsberg (E.). — *Das Gesicht der Wuppertaler Bühnen.* (T. d. W., 1938, p. 265 à 271.)

159. Köhler (A.). — *Die Lage des sudetendeustch Theater.* B. octobre 1938, p. 344-346.

Il a paru également une série d'articles anonymes : ***Das sudetendeutsche Theaterwesen*** dans *Der Autor,* octobre 1938, p. 1 à 4.

160. Senn (W.). — *Aus dem Kulturleben einer süddeutschen Kleinstadt, Musik, Schule und Theater der Stadt Hall in Tirol in der Zeit vom 15. bis zum 19. Jahrhundert.* Innsbruck (Tyrolia), 1938, 691 p. gr. in-8°.

161. Büsser (M.). — *Die Römerdramen in der Theatergeschichte der deutschen Schweiz* (1500-1800). Lucerne, Theaterkultur Verlag, 1938, 169 p. gr. in-8°.

4e vol. des publications de la Gesellschaft für Schweizerische Theater Kultur. Dissertation de l'Université de Fribourg.

3. THÉATRES DE LANGUE ANGLAISE

162. Wells (Henry W.). — *Style in the English mystery plays* (E. G. P., XXXVIII, n° 3, p. 360 à 381).

163. Whiting (B. J.). — *Proverbes in the Earlier English Drama.* Cambridge (Mass.), 1939, 505 p. in-8°.

164. Bernard (J. E.). — *The Prosody of Tudor Interlude*. Newhaven (Conn.), 1939.

165. Nethercot (Arthur H.). — *Sir William Davenant, Poet Laureate and Playwright-Manager*. Chicago, 1939, 488 p. in-8°.

166. Wheeier (C. F.). — *Classical Mythology in the Plays, Masques and Poems of Ben Jonson*. Princeton (New-Jersey), 1938, 212 p. in-8°.

167. Menon (C. M.). — *Shakespeare criticism*. Londres, 1939.

168. Draper (John W.). — *The « Hamlet » of Shakespeare's Audience*. Durham (N. C.), 1939, 234 p in-8°.

169. Spencer (T.). — *Hamlet and the nature of reality* (E. L. H. A., V, n° 4, p. 253 à 277).

170. Campbell (Oscar J.). — *Comical Satire and Shakespeare's « Troilus and Cressida »*. San Marino (Calif.), 1939.

Influence de Ben Jonson sur la pièce de Shakespeare.

171. Greenwald (Gérard M.). — *Shakespeare's Attitude toward the Catholic Church in « King John »*. Herman (Penn.), 1939.

172. Kirschbaum (Léo). — *Is the « Spanish Tragedy » a leading case ? Did a bad quarto of « Love's Labour Lost » ever exist ?* (E. G. P., XXXVII, n° 4, p. 501 à 512).

173. Kocher (Paul H.). — *The Development of « Marlowe's Character* (Ph. Q., XVII, n° 4, p. 331 à 350).

174. Saleski (R. E.). — *Supernatural agents in Christian imagery : word studies in Elizabethian dramatists* (E. G. P., XXXVIII, n° 3, p. 431 à 439).

175. Wells (Henry W.). — *Elizabethan and Jacobean playwrights.* New-York, 1939.

176. Bescou (Y.). — *La place de Thomas Heywood dans le théâtre de son époque* (R. E. L. V., 1938, p. 145 à 157).

177. Avery (E. L.). — *The defense and criticism of pantomimic entertainments in the early eighteenth century* (E. L. H. A., V, n° 4, p. 127 à 145).

178. Sensabaugh (G. E.). — *John Ford and Platonic Love in the Court* (S. Ph., XXXVI, n° 2, p. 206 à 226).

179. Mc. Millan (Douglas). — *Catalogue of the Larpent plays in the Huntington Library.* San Marino (Calif.), 1939, 442 p. in-4°.

Liste des pièces soumises à la censure anglaise (1737-1824).

180. Armstrong (Margaret). — *Fanny Kemble, a passionate victorian.* Londres, 1938, 387 p. in-8°.

181. Brasol (Boris). — *Oscar Wilde, the man, the artist, the martyr.* New-York, 1938.

182. Craig (Gordon). — *Henry Irving, zum 100 Geburtstag* (T. d. W., 1938, p. 69 à 76).

183. Dietz (C.). — *Ein englisches Nationaltheater* (L. juillet 1938, p. 597 à 599).

184. Barker (Richard). — *M. Gibber of Drury Lane.* New-York, 1939.

185. Stockwell (L.). — *Dublin Theatres and Theatre Customs.* Kingsport (Tenn.), 1939, 406 p. in-8°.

186. Andersen (John). — *The American theatre.* New-York, 1938.

Histoire par l'image, avec une longue préface, pleine de préjugés.

187. Krutch (Joseph W.). — *The American Drama since 1918.* New-York, 1939.

188. O'Hara (Frank H.). — *Today in American Drama.* Chicago, 1939.

189. Flexner (Eleanor). — *American Playwrights,* 1918-1938. New-York, 1938.

189 *bis.* Odell (C. D.). — *Annals of the New-York stage.* Vol. IX (1879-1882).

190. Naeseth (Henriette). — *Drama in early Deadwood (south Dakota),* 1876-1879 (A. L., X, n° 3, p. 289 à 312).

191. Schick (J. S.). — *The Early Theatre in Eastern Iowa.* Chicago, 1939, 304 p. in-8°.

192. Mc. Gutcheon (R. P.). — *The first English plays in New Orleans* (A. L., XI, n° 2, p. 183 à 199).

4. THÉATRES DE LANGUE ESPAGNOLE

193. Barrett (L. I.). — *The Supernatural in Juan de la Gueva's Drama* (S. Ph., XXXVI, n° 2, p. 147 à 168).

194. Bushee (Alice H.). — *Three Centuries of Tirso de Molina.* Philadelphie, 1939, 111 p. in-8°.

195. Arjona (J. R.). — *La introduccion del gracioso en el teatro de Lope de Vega* (H. R., VII, p. 1 à 21).

196. Rogers (F. P.). — *Becquer : Some Pseudonyms and Pseudonymous Plays* (H. R., VII, p. 62 à 68).

5. THÉATRES FLAMAND ET HOLLANDAIS

197. Skopnik (G.). — *Niederländische Bühnenformen des 16. Jahrhunderts* (*Dichtung und Volkstum*, 1938, p. 411 à 426).

198. Gillhoff (Dr G. A.). — *The Royal Dutch Theatre at the Hague* (1804-1876). La Haye, Martinus Nijhoff, 1938, xii-206 p. gr. in-8°.

Administration. Répertoire français, allemand, hollandais et anglais. Représentations. — Acteurs. — Tournées. — Bibliographie.

6. THÉATRE HONGROIS

199. Szent-Ivanyi (Bela v.). — *Das 100 jährige ungarische National-theater* (*Ungarisches Jahrbuch*, déc. 1937, p. 317 sq.).

7. THÉATRE ITALIEN

200. Bellanovich (Giuseppe). — *L'atto della Pinta di Teofilo Folengo ; discussioni sul testo superstite* (R. I. D., 15 septembre 1938, p. 205 à 227).

La *Pinta* est une « Sacra rappresentazione », jouée à Palerme en 1538, devant l'église de Santa Maria la Pinta, et restée fort populaire jusqu'au début du xvii^e^ siècle.

201. Ortolani (Guiseppe). — *Appunti per la storia della riforma del teatro nel Settecento* (R. I. D., janvier 1939, p. 18 à 54).

202. Miller (C. R. D.). — *Alfieri*. Williamsport (Penn.), 1936, 261 p. in-8°.

203. Baresel (A.). — *Giuseppe Verdi, Leben und Werk*, Leipzig, Breitkopf, 1938, 77 p. pet. in-8°.

204. Schultz (H.). — *Giuseppe Verdi* (1813-1901), *sein Leben in Bildern*. Leipzig, Bibliogr. Inst., 1938, 37 p. pet. in-8°.

205. Engler (G.). — *Zur Kunstanschauung Verdis* (M., 1938-39, p. 24 à 26).

206. Verdi-Heft. — *Allgemeine Musikzeitung*, Leipzig, Breitkopf, 1938, in-4°.

Casella (A.). — *Verdi et les compositeurs italiens d'aujourd'hui.*

Bőhm (K.). — *Connaissance de Verdi.*

Pizzetti (J.). — *D'Aïda à Othello ; les enseignements de Verdi.*

Schneider (E. A.). — *La question des traductions de Verdi.*

Conte (A. della). — *L'expression du comique dans le* Falstaff *de Verdi.*

Boucke (E.). — *Quatre « Pièces sacrées » de Verdi.*

Weidemann (A.). — *Verdi et Wagner.*

Brockt (J.). — *Les chœurs dans l'opéra de Verdi.*

Pezolt (R.). — *Idées de Verdi sur l'Opéra.*

207. Moser (H. J.). — *Giuseppe Verdi* (*Deutsche Musikkultur*, 1938-39, p. 365 à 375).

208. Valetin (E.). — *Verdi und Wagner.* (Z. M., 1939, p. 130 à 136.)

209. Simoni (Renato). — *Teatro di ieri. Ritratti e ricordi.* Milan, Treves frères, 1938, 215 p.

Nouvelle édition d'un volume déjà ancien : « *Gli assenti* », auquel l'auteur a réuni des articles publiés plus récemment sur le « théâtre d'hier ». — Voir compte-rendu d'Emilio Barbetti, R. I. D., 15 septembre 1938, p. 232 à 234.

210. Bona (Emma). — *La prima della « Nave » in quattro lettere inedite di Gabriele d'Annunzio* (R. I. D., 1er janvier 1939, p. 55 à 64).

Description complète et texte de 4 lettres de la fin de 1906 (octobre, 8, 21 novembre, 29 décembre). La première est adressée à Edouard Boutet, directeur du Théâtre Argentina, à Rome, les trois autres au baron Rodolf Kanzler, membre du Comité de gestion du théâtre.

211. Trevisani (Giulio). — *Il teatro italiano nell' ordinamento giuridico e economico.* Rome (Ulpiano), 1938, xvi-484 p.

Tableau — apologétique, naturellement — du statut du théâtre en régime fasciste.

8. THÉATRE POLONAIS

212. Korzeniewski (Bohdan). — *La science sans abri* (S. P., 1938, 9 à 21).

L'auteur se plaint de l'absence de bibliothèque théâtrale en Pologne. Le département théâtral à la Bibliothèque Nationale de Varsovie, la bibliothèque de l'Institut d'Art Théâtral, ne fonctionnent que depuis moins de vingt ans et n'ont pas encore un développement suffisant. Les cinq bibliothèques enrichies par le dépôt légal (Varsovie, Poznan, Cracovie, Lwan et Wilno) ont bien un département d'art dramatique mais il est de création très récente. Les documents sont encore trop dispersés et mal recensés. Il faudrait créer des centres de groupement et de recherche près des universités et près de chaque théâtre.

[Cette note fut rédigée en juin 1938. Inutile d'expliquer dans quels sentiments nous la conservons !]

213. Brumer (Victor). — *Le point faible de la théatralogie polonaise.* Varsovie, 1935, 35 p.

L'histoire du théâtre requiert une double culture littéraire et proprement théâtrale; les deux ne sont pas toujours réunies dans une même personne.

214. Eile (Henryk). — *Le théâtre varsovien pendant les insurrections (1830-1863).* Varsovie, 1937. (En polonais.)

215. Sikorski (Antoni). — *L'école pratique auprès des anciens théâtres d'état à Varsovie* (1908-1915). Varsovie, 1936, 92 p.

216. Bar (Adam). — *Le théâtre de Cracovie sous la direction de Kozmian* (S. P., 1938, p. 72 à 120).

Kozmian dirigea le théâtre de Cracovie de 1871 à 1885.

217. Sliwicki (Josef). — *Souvenirs du théâtre de Cracovie* (S. P., 1938, p. 140 à 153).

Ces souvenirs se rapportent à l'époque des directions Kozmian et Gikson (dernier quart du XIX^e^ siècle).

218. Stefanski (Kazimierz). — *Le théâtre à Kalicz.* Kalicz, 1936, 121 p. in-8°. (En polonais.)

219. Brumer (Victor). — *Le groupe de Meiningen* (S. P., 1937, p. 158 à 207).

En polonais. Ce groupe, organisé par le prince Georges de Meiningen, vint en Pologne en 1885.

I. Le théâtre allemand avant l'organisation du groupe. — II. L'acteur et l'ensemble. — III. Acteurs et figurants. — IV. La vérité historique. — V. Le sens du théâtre. — VI. Importance du groupe. — Bibliographie (40 ouvrages dont 28 en allemand; 11 en polonais; 1 en français (*Le Théâtre libre*, Paris, 1890).

Avec 12 reproductions de croquis du prince Georges, représentant des costumes, décors et détails de mise en scène.

220. Sobanski (Marian). — *Le théâtre polonais en Silésie* (1922-1937). Katowice, 1937, 240 p. in-8°.

221. Szyjkowski (Marian). — *Le drame en Pologne*, dans *Encyclopédie de l'Académie polonaise des sciences*. T. II, p. 282 à 495. Cracovie, 1936. (En polonais.)

222. Rulikowski (Mieczyslaw). — *Le miroir du théâtre polonais contemporain* (Z. C., 1937, Varsovie). (En polonais.)

222 *bis*. Zawieyski (Jersy). — *Le mouvement de théâtre populaire en Pologne* (S. P., 1938, p. 196 à 199).

223. Terlecki (Tymon). — *Les tendances formelles du théâtre polonais* (Z. C., 1934). (En polonais).

224. Lorentowicz (Jan). — *20 ans de théâtre.*

En polonais. Paru en cinq séries (1929, 1930, 1933, 4e et 5e 1935) ; résumé de l'activité du théâtre polonais de 1903 à 1932, à l'exception de six années pendant lesquelles l'auteur a dirigé les théâtres communaux à Varsovie.

225. Rulikowski (Mieczyslaw). — *Cinquante ans de travail pour le théâtre* (*Jubilé de Joseph Sliwickicz*) (*Teatr.* 1938-39, n° 3, p. 1 à 4). En polonais.

226. Zawistowski (Wladyslaw). — *Mérite social du théâtre de Joseph Sliwickicz.* (*Teatr.* 1938-39, n° 3, p. 5 sq.). En polonais.

227. Lorentowicz (Jan). — *La crise continuelle du théâtre polonais* (Z. C., 1935). En polonais.

228. Grzybowska (Krystyna). — *La tragédie de Balucki* (S. P., 1938, p. 21 à 35).

A l'occasion du centenaire de cet auteur comique que la malchance poursuivit durant toute sa vie.

229. Syruczek (Waclaw). — *Le théâtre de Bruno Winawer* (*Teatr.* 1938-39, p. 19 sq.).

En polonais. Bruno Winawer est un écrivain juif, qui a composé des pièces de satire politique et sociale.

230. Zagorski (Jerzy). — *Rostworoski inespéré.* (*Teatr.* Sept.-Oct. 38, p. 18 à 20).

En polonais. Rostworoski, le plus grand dramaturge contemporain, est mort le 4 février 1938.

231. Podorski-Okolow (Leonard). — « *Mascarade* », *pièce sur Pouchkine* (de Jaroslaw Iwaszkiewicz) (*Teatr.* 1938-39, n° 3, p. 10 à 13).

231 *bis.* Milocz (Czeslaw). — *Lettre à Jaroslaw Iwaszhicwicz* (*Teatr.* 1938-39, n° 4-5, p. 9 sq.).

En polonais. A propos de la pièce de J. I. sur Pouchkine.

232. Grzybowska (Krystyna). — *Sur la production dramatique de Morstin* (*en marge de « Xantippe »*) (*Teatr.*, 1938-39, n° 4-5, p. 11). En polonais.

233. Kozmian (Stanislaw). — *L'art de l'acteur Félix Benda* (S. P., 1938, p. 121 à 139).

10. THÉATRE RUSSE

234. Markow (P. A). — *Niemirowicz-Danczenko et le théâtre musical de son nom.* Moscou, 1936, 266 p. (en russe).

235. Touchard (Pierre-Aimé). — *Notes sur le théâtre russe à propos du festival théâtral de Moscou 1935* (*Esprit*, 1er décembre 1935, p. 454 à 469).

Nous nous excusons de signaler, dans la Bibliographie de 1939, un article qui devait normalement figurer dans celle de 1936. La raison de ce retard est à la fois bien simple et bien triste : l'article ne nous a été signalé qu'en mars dernier.

Or, il contient des compte-rendus fort détaillés d'une représentation de la *Dame aux Camélias*, mise en scène par Meyerhold, au Théâtre du Conservatoire de Leningrad; d'une représentation du *Roi Lear* au Théâtre Juif d'Etat; d'un opéra russe. *Catherine Izmaïlova*, de Chostakovitch, au Théâtre Nemirovich Dantchenko; d'un conte de Pouchkine, *Le Pêcheur et le petit Poisson*, au Théâtre d'enfants de Nathalie Satz; des *Aristocrates*, de Pogodine, au Théâtre réaliste de Moscou. Sans compter les importantes conclusions doctrinales que M. T. a tiré de ses observations.

Voici donc un texte de valeur qui nous était demeuré inconnu ! Triste preuve de l'insuffisance des liaisons — et, tranchons le mot, hélas, malgré tout le chagrin que nous en éprouvons ! — l'insuffisance de la solidarité entre les travailleurs. Le secrétaire reçoit chaque année, *de Californie*, un sommaire des publications parues aux Etats-Unis... mais il ne reçoit qu'en fort petit nombre des renseignements de ses confrères français. Pourtant ce serait bien peu de choses que de noter, au moment de la rencontre, l'article intéressant et d'envoyer périodiquement sa récolte au secrétaire, qui ne peut ni tout faire, ni tout lire !

236. Douryline (S.). — *Le Théâtre d'Art a quarante ans* (n° 10, p. 105 à 116). Moscou, Editions littéraires d'Etat, 1938.

Résumé très précis de l'activité féconde de ce théâtre. Il est regrettable que les neuf planches documentaires qui accompagnent cet article soient aussi mal tirées. En matière d'histoire du théâtre, l'illustration n'est pas un accessoire et l'historien a toujours le *devoir* de se montrer exigeant.

11. THÉATRES SCANDINAVES ET BALTES

236. Borberg (S.). — *200 Jahre Geschichte des Kőniglichen Theaters in Dănemark* (T. d. W., 1938, p. 109 à 118).

237. Jacobs (Elisabeth). — *Henrik Ibsen and the doctrine of selfrealisation* (E. G. P., XXXVIII, n° 3, p. 416 à 430).

238. Wenger (C. N.) et Dahlstrom (E. E. W. L.). — *Aesthetica of the Modern Awakening in Scandinavia : Ibsen and Strindberg* (*Scandinavian Studies and Notes*, XV, n° 2, p. 58 à 65).

239. Bőrge (V.). — *Das Genie Gősta Ekman* (T. d. W., 1938, p. 80 à 84).

Notes sur l'acteur suédois mort en 1937.

240. *Der grosze norwegische Schauspieler Harald Stormoen* (T. d. W., 1938, p. 84 à 86).

241. Vretblad (Patrik). — *L'art scénique français aux théâtres de Stockholm* « établie (sic) pour la bibliothèque de l'Académie des Beaux-Arts et celle de l'Arsenal ».

Cette étude comprend une partie historique; un tableau statistique des comédies et drames représentés dans la capitale suédoise; une liste des compositeurs et librettistes, avec le nombre de représentations de leurs ouvrages (opéras, opérettes ou ballets).

242. Miller (Antoni). — *Le théâtre et la musique en Lithuanie comme forteresse de la civilisation occidentale (1745-1865)*. Vilno, 1936, 245 p. in-8°. (En Polonais.)

12. THÉATRE TCHÈQUE

243. Novak (Jaroslav). — *Stará Garda Národního Divadla* (La vieille garde du Théâtre National). I. Le drame. II. Opéra et ballet. Ed. Josef R. Vilímek, Prague, 1938.

L'auteur, ancien membre du Gouvernement tchécoslovaque, a jadis été le collaborateur du compositeur Nebdal. Les deux volumes qu'il présente contiennent des études biographiques d'acteurs qui ont composé l'ensemble, « la vieille garde » du Théâtre National tchèque inauguré en 1883, année qui marque **une étape importante dans la vie nationale du pays. A travers ces biographies, on apprend à connaître toute l'atmosphère spirituelle et politique dans laquelle s'accomplit l'affranchissement du peuple tchèque. On suit la lutte difficile de ces acteurs qui, presque tous, ont fait leur apprentissage dans de petites troupes ambulantes de province, on assiste à l'éclosion de l'opéra national, avec Smetana et Dvorak, à l'effort artistique qui, petit à petit, s'affranchit des modèles étrangers et affirme sa puissance créatrice, aux intrigues politiques que l'art national doit déjouer et qui projettent leur ombre jusque sur la scène. Le récit est simple, sans prétention. Le premier volume est consacré au drame, le second à l'opéra et au ballet. Les biographies sont disposées dans l'ordre alphabétique. Les illustrations — portraits et décors — sont nombreuses et proviennent le plus souvent de collections privées.**

244. Sajic (J.). — *Aus dem Prager Theaterleben* (Sl. R., 1938, p. 33 à 37).

245. Vierebbl (K.). — *Prager Kunst und Theaterleben* (B. 1939, p. 158 à 160).

246. — Rutte (M.) et Bartos (F.). — *Die moderne tchechische Szene.* Prague, 1938, 32 p. et 39 pl. in-4°.

14. THÉATRES D'ORIENT ET D'EXTRÊME-ORIENT

247. Lin-Yu-Tang. — *La Chine et les Chinois ;* trad. fr. de S. et P. Bourgeois. Paris, Payot, 396 p. in-8°.

Œuvre d'un Chinois d'esprit très moderne. Un chapitre est consacré au théâtre (p. 281 à 292).

XII. RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

249. Schlossmacher (St.). — *Das deutsche Drama im Amerikanischen College und Universitäts Theater.* Emsdetten (Lechte), 1938, 194 p. gr. in-8°.

Ce livre est une thèse soutenue devant une université allemande. Il prétend résumer une vaste enquête poursuivie par l'auteur dans les universités des Etats-Unis. De la contre-enquête faite par le secrétaire il résulte : 1° que des centres universitaires très importants n'ont pas reçu le questionnaire de M. Schlossmacher; 2° que d'autres ignorent son livre ou bien en parlent sévèrement après lecture.

Ne doit être utilisé qu'avec une extrême prudence.

250. Leuchs (F. A. H.). — *Die Anfänge des Deutschen Theaters in der Stadt New-York* (D. K. L. V., mars 1939, p. 66 à 76).

251. Moser (M.). — *Richard Wagner in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts.* Berne, Francke, 1938, 118 p. gr. in-8°.

252. *Deutsch-Französische Monatshefte* (Karlsruhe, Turmberg, 1939, in-8°).

Le numéro de mars 1939 est spécialement consacré au théâtre. Il contient les articles suivants :

Dr Gustav Steinbömer. — *Le théâtre français et le théâtre allemand.*

Emile Fabre. — *Das Theater in Frankreich.*

Dr Rainer Schlösser. — *Le théâtre et la communauté.*

Louis Jouvet. — *Das Geheimnis des Theaters.*

Lothar Müthel. — *Problèmes de la mise en scène.*

Edouard Bourdet. — *Französisches Gesellschaft und Theaterleben im 17 und 18 Jahrhundert.*

Wolfgang Goetz. — *La comédie est-elle encore de saison ?*

Dr Friedrich Bentmann. — *Racine und der deutsche Geist.*

J. Benecke. — *L'œuvre dramatique de Gérard Hauptmann.*

Ce fascicule renferme de plus un fragment traduit de J. Giraudoux (*Electre*, II, 1 à 3) et un de Wolfgang Goetz (*Der Minister Präsident*, IV, 5; plus onze protraits : Madeleine Renaud dans *Maria Chapdelaine*, Louis Jouvet étudiant son rôle du *Corsaire*, Marguerite Moreno, Yvonne Printemps dans *Adrienne Lecouvreur*, Matthias Wiemann dans *Warbeck*, Werner Krauss dans *Michael Kramer*, Paula Wessely dans *Heilige Johanna;* Marianne Hope dans *Jungfrau von Orléans*, Käthe Gold et Friedrich Kayssler dans *Maria Magdalena*, Maria Koppenhöfer dans *Gigant;* enfin la photographie d'une scène d'*Amphitryon 38* et d'une scène de *La Prisonnière.*

Rappelons à toutes fins utiles que ces cahiers franco-allemands étaient édités en Allemagne sous les auspices de la Deutsch-Französische Gesellschaft de Berlin et du Comité France-Allemagne, de Paris, aujourd'hui dissous. Exprimons aussi notre étonnement de lire, en français, les articles de source allemande, et en allemand les articles dus à des Français; les historiens préfèreront juger sur pièces authentiques et non sur des traductions. D'autant que ces traductions laissent à désirer. Dans une des conférences recueillies dans ses *Réflexions sur le Comédien*, M. Jouvet rappelait ce temps héroïque où, disait-il, « on voyait plus d'huissiers que de spectateurs dans son théâtre ». Tout le monde comprend que ces huissiers

apportent au pauvre directeur force papiers timbrés; mais le... traducteur en fait comme qui dirait des ouvreuses mâles (Türöffner). N'insistons pas !

253. Sappok (G.). — *Deutsches Theaterwesen und deutsche Musik in Polen* (D. K. L. V., mars 1939, p. 77 à 95).

254. Ongyerth (G.). — *Das deutsche Theater in Rumänien* (*Der Getreue Eckart*, 1939, p. 435 à 439).

255. Jolivet (A.). — *Strindberg et Nietzche* (R. L. C., 1939, p. 390 à 406).

256. Roemisch (B.). — *Das deutsche Element in der Entwicklung des norwegischen Theaters* (D. K. L. V., mars 1939, p. 58 à 65).

257. Sturm (H.). — *Deutsches Theater in den baltischen Ländern* (D. K. L. V., mars 1939, p. 45 à 57).

258. Stahl (E. L.). — *Englische Dramatiker auf der deutschen Bühne* (D. K. L. V., avril 1938, p. 38 à 44).

259. Stroedel (W.). — *Shakespeare auf der deutschen Bühne vom Ende des Weltkrieges bis zur Gegenwart*. Weimar, Böhlau, 1938, 97 p. gr. in-8°.

2e vol. des publications de la Deutsche Shakespeare Gesellschaft.

260. Witthaus (W.). — *Shakespeare in Bochum* (T. d. W., 1937, p. 613 à 616).

261. Voigt (F. A.). — *Gerhardt Hauptmann und Shakespeare* (G. R. M., XXV, 1937.

262. Schweinshaupt (G.). — *Shakespeares Dramatik in ihrer gehaltichen und formalen Umwandlung auf d. oesters. Theater d. 18. Jahrh.* (Königsberg, Dissertation, 1938, 120 p. in-8°).

263. Freemantle (A.). — *Shakespeare in America* (*The Listener*, 11 mai 1938).

264. Wolff (Max J.). — *Antonio Conti in seinem Verhältnis zu Shakespeare* (E. G. P., XXXVII, n° 4, p. 555 à 558).

265. Zanco (Aurelio). — *Ernesto Rossi interprete e critico Shakespeariano* (R. I. D., janvier 1939, p. 1 à 17).

266. Korzeniewski (Bohdan). — *La première représentation de « l'Ecole du Scandale » de Sheridan à Varsovie* (*Teatr.*, sept.-octobre 38, p. 11 sq.).

En polonais. La pièce fut représentée pour la première fois en 1793, le jour de l'anniversaire du roi Stanislas-Auguste; elle avait été précédée du *Brutus* de Voltaire.

267. Zanco (Aurelio). — *Shakespeare in Russia* (*Annali della R. Scuolo normale Superiore di Pisa*, Bologne, Zanichelli, 1938, p. 263 à 285).

268. *Revue de littérature comparée.* N° 4 (octobre-décembre) 1939, entièrement consacré à Racine et l'Étranger :

Furini (M.). — *Racine et la critique italienne* (p. 523 à 561).

Stewart (W. Mc. C.). — *Racine vu par les Anglais de 1800 à nos jours* (p. 562 à 581).

Looten (C.). — *Racine et les Pays-Bas* (p. 582 à 587).

Schazmann (P. E.). — *Jean Racine et Genève* (p. 588 à 590).

Weintraub (V.). — *Les débuts de l'influence de Racine en Pologne* (p. 591 à 604).

Baumgarten (S.). — *Racine et les résistances de l'esprit hongrois* (p. 605 à 611).

Lechnikova (T.). — *Racine en Bulgarie* (p. 612 à 621).

Luzzato (A.). — *Schiller traducteur de Racine* (p. 622 à 637).

Monchoux (A.). — *Une récente traduction allemande de Racine* (p. 638 à 642).

Bowel (F. B.). — *Recherches sur Racine dans l'Amérique du Nord* (p. 643 à 645).

Etiemble (R.). — *Recherchec sur Racine au Mexique* (p. 646 à 649).

Baldensperger (F.). — *Racine et la tradition romanesque* (p. 650 à 657).

269. Hurt (Joseph). — *Theater in Luxembourg* (1 Teil — *Von den Anfängen bis zum heimatlichen Theater 1855*). Luxembourg (n° spécial de « Jong-Hemecht », 12e année), 1938, 166 p. in-8°.

Voir *Bulletin*, 1939, p. 66.

270. Moore (Will. G.). — « *Horace* » *et* « *Wilhelm Tell* » (R. L. C., 1939, p. 444 à

271. Pusey (W. W.). — *Louis Sébastien Mercier in Germany, his vogue and infuence in tha eighteenth century*. New-York, 1939.

272. Berggrün (H.). — *Franzősische Einwerkungen auf Johann Elias Schlegels Lustspiele* (Germanic Rewiew, octobre 1938).

273. Junkers (H.). — *Niederländische Schauspieler und Niederländisches Schauspiel im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland.* La Haye, Martinus Nijhoff, 1936, XII-304 p. gr. in-8°.

274. Pennink (R.). — *Nederland en Shakespeare. Achttiende eeuw en vroege romantiek.* La Haye, Martinus Nijhoff, 1936, XII-304 p. gr. in-8°.

275. Kalek (H.). — *Ungarische Bühnenwerke in Deutschland* (Ungarisches Jahrbuch, 1938, p. 46 à 48).

276. Erzcinski (Téofil). — *Le drame hongrois d'exportation* (Teatr., sept.-oct. 1938, p. 22).

En polonais. Article assez malicieux sur les productions dramatiques hongroises, qui, d'après un ministre hongrois, contribueraient « à l'équilibre de la balance commerciale ».

277. Beare (Mary). — *The German Play « Atys » and the Venetian Opera.* Londres et New-York, 1939, 81 p. in-8°.

Etude sur la façon dont on transforme des opéras en pièces populaires (de 1675 à 1722).

278. Kindermann (H.). — *Die Commedia dell'arte und der deutsche Volkstheater.* Leipzig, Keller, 1938, 38 p. in-8°.

Conférence faite à Rome, le 28 mars 1938 : influence de la Commedia sur le théâtre populaire allemand du XVI^e siècle (Stranitzky, Hafner, Raimund, Nestrop, Grillparzer).

279. Salzer (Elisabeth Charlotte). — *Il teatro allegarico a Vienna* (R. I. D., janvier 1939, p. 65 à 84).

Traduction de L. Cavalcoli. Représentations de moralités et de drames symboliques religieux, en italien, à la cour de l'Empereur, dans le dernier quart du xvii^e siècle.

280. Salzer (Elisabetha Carlotta). — *La commedia italiana dell'arte alla corte Viennese* (R. I. D., 15 septembre 1938, p. 181 à

Traduit par L. Cavalcoli. Renseignements précis et abondants sur les comédiens de l'art qui jouèrent à Vienne entre 1565 et 1700. Voir également R. I. D., 15 novembre 1938. p. 380 à 382, une lettre d'Ireneo Sanesi à propos de cet article.

281. Salzer (Elisabeth-Charlotte). — *Commediografi Italiani a Vienna* (R. I. D., 15 novembre 1938, p. 269 à 296).

Traduit par L. Cavalcoli. Représentations d'œuvres italiennes à la cour de Vienne depuis *L'Almonte*, de Draghi (1661) jusqu'à *L'Amore da Senno* de Donato Cupeda (1695).

Une comédie de Minato, *La Patienza di Socrate* (1680), présente de curieuses ressemblances avec celle de Banville, *Socrate et sa femme*. Le poète français aurait-il eu connaissance de cette œuvre, presque deux fois centenaire lorsqu'il écrivit la sienne ?

XIII. MARIONNETTES ET CIRQUES

282. Schultze (H.). — *Puppenspiel in der Kulturgeschichte* (Wille und Macht, 15 juin 1938, p. 9 à 18).

283. Koesters (H.). — *Die Kultur des Puppenspiels* (*Die Propyläen*, juillet 1938, p. 339 sq.).

284. Netzle (H.). — *Das süddeutsche Wander-Marionnettentheater*. Münich, 1938, 169 p. gr. in-8°.

285. *British Puppet and Model Theatre Guild. Catalogue of 13 th. annual exhibition*. Londres, 1938, 10 p. in-16.

Avec introduction de M. Walter Wilkinson et deux reproductions. Une section spéciale est consacrée aux dessins de décors (Scenic designs) et une autre à la marionnette à l'école (School puppetry).

286. Fanciulli (Guiseppe). — *Marionette e burattini* (R. I. D., 15 novembre 1938, p. 332 à 348).

***Marionette* désigne les marionnettes à fil; *burattini*, les marionnettes à gaîne.**

287. Sztaudynger (Jrzy). — *Poupées acteurs* (Z. C., 1937).

Série de cinq articles en polonais.

XIV. DANSE

288. Vietta (E.). — *Der Tanz. Eine kleine Metaphysik*. Francfort-s-M., 1938, 204 p. in-8°.

Contient une partie théorique et une partie historique.

289. Reinartz-Sieber (Dorothea). — *Uber die Anmut als Grundstimmung des Kunsttanzes* (Ta. 1939, p. 2 à 5).

290. Suhr (W.). — *Tänzer als Dichter* (*Deutsche Tanz-Zeitung*, avril 1939, p. 4 à 7).

291. Schafer (L.). — *Im Tanzschritt durch die Jahrhunderte* (Ta. 1939, p. 8 à 12).

292. Traut (Emma). — *Der Tanz im alten Aegypten*. Glückstadt (Augustin), 1938, 91 p. in-4°.

293. Sonner (R.). — *Aus der Geschichte der Tanzschrift* (M., 1938, p. 221 à 225).

294. Goldlewski (W.). — *Theatertanz* (Ta., septembre 1938, p. 5 à 7).

295. Moore (Lillian). — *Artists of the Dance*. New-York, 1938, 320 p. in-8°.

Biographies des plus célèbres interprètes, chorégraphes et professeurs de danse.

296. Courteault (Paul). — *Un ballet de cour dansé à Bordeaux devant Louis XIII* (*Bull. Soc. Bibliophiles de Guyenne*, 1938, p. 49 à 56).

297. Raab (R.). — *Der Schöpfer des Wiener Ballets und seine Zeit* (Ta., juillet-août 1938, p. 13 à 16).

Sur Joseph Haszreiter, maître de Ballet à l'Opéra de Vienne, depuis 1889.

298. Morada (D.). — *Der Tanz in England, Schottland und Irland* (Ta., 1938, p. 43 à 45).

299. Glowacki (Stanislaw). — *La danse théâtrale au moyen-âge et à l'époque de la Renaissance* (S. P., 1938, p. 154 à 182). — Nombreuses illustrations.

300. Ostrowski-Naumoff (Jan). — *Un tableau de l'histoire du ballet polonais* (S. P., 1938, p. 200 à 204).

Article publié à l'occasion du jubilé du maître de ballets Pierre Zaylich.

301. Mosiol (A.) et Sachse (F.). — *Danses silésiennes.* Katowice, 1937, 70 p.

301 *bis.* Waxman (Jozef). — *Danses nationales.* Posnan, 1936 (en polonais).

302. Severn (Merlyn). — *Ballet in action.* Oxford, 1938, 126 p. in-4°.

Collection de belles photographies du ballet russe.

303. Devi (Ragini). — *Der Tanz in Indien* (Ta., 1938, p. 41 à 43).

304. Borchardt (Ch.). — *Vom Sinngehalt indischer Tanzkunst* (Ta., 1939, p. 6 à 9).

305. Kuni (Mazami). — *Tanzkunst in Japan.* (*Nippon*, avril 1938, p. 73 à 82).

XV. THÉATRE POUR ENFANTS. THÉATRE UNIVERSITAIRE

306. Ward (Winifred). — *Theatre for children.* New-York, 1939, 335 p. in-8°.

307. Dixon (C. M.). — *The power of dance.* New-York, 1939, 180 p. in-8°.

Emploi de la danse pour développer le sentiment du théâtre chez les enfants.

XVI. VARIA

308. La Force (Duc de). — *Rois de théâtre, Louis XIII chez Courgehay* (1610), *Legouvé et Victor Hugo* (R. F., 1938, p. 275 à 280).

309. Maugain (Gabriel). — *Le silence au Théâtre, en France et en Italie, au* XVIII*e siècle* (*Ausonia*, 1936, p. 125 à 133).

INDEX

(Les noms d'auteurs sont en PETITES CAPITALES, les indications de titres ou de sujets sont en *italiques*).

AGENA (V.), 157.
Aix la-Chapelle, 130.
Alfieri, 202.
AMBRIÈRE (F.), 61.
AMICO (S. D'), 8.
ANDERSEN (J.), 186.
ANDERSON (M.), 20.
ANGELIS (A. DE), 27.
Annunzio (G. D'), 210.
Ansbach, 131.
ARAGON, 60.
Ardenne, 93.
ARENT (B. V.), 41.
ARIAS (P. E.), 26.
ARJONA (J. B.), 195.
ARMSTRONG (M.), 180.
ARNAVON (J.), 35.
Augier (E.), 91.
AVERY (E. L.), 177.

BACH (R.), 148.
BACHLER (K.), 100, 136.
BADENHAUSEN (R.), 7.
BAKER (H.), 21.
BALDENSPERGER (F.), 105, 268.
Balzac, 90.
Bauck, 228.
BAR (A.), 216.
BARDET (G.), 25.
BARESEL (A.), 203.
Baretta (B.), 63.
BARKER (R.), 184.
BARRETT (L. J.), 193.
BARSACQ (A.), 25.
Bartet (J.), 64.
Baty (G.), 66 *bis*.
BAUMGARTEN (P.), 155.
BAUMGARTEN (S.), 268.
BEARE (M.), 277.
Becque (H.), 61.
Becquer (F.), 196.
Bendu (F.), 233.
BENECKE (J.), 252.
Ben Jonson, 170, 166.
BENNETTON (N. A.), 78.
BENTMANN (F.), 252.
BERGGRÜN (H.), 272.
Berlin, 123.
BERNARD (J. E.), 164.
BESCOU (Y.), 176.
BIEBER (M.), 72.
BIECKMANN (H.), 141.
BIGNONE (E.), 73.
BELLANOVITCH (G.), 200.
Bizet (G.), 5.
BLANCHART (P.), 66 *bis*.
BLOCK (A.), 19.
BLUM (A.), 6.
BLUMHAGEN (A. P.), 117.
Bochum, 260.
BOLL (A.), 25.
BONA (E.), 210.

Bonn, 134.
Böhm (K.), 206.
Börge (V.), 239, 240.
Borberg (S.), 236.
Borchardt (Ch.), 304.
Boski (J.), 25.
Boucke (E.), 206.
Bourdet (E.), 252.
Bowe (F. B.), 268.
Brasol (B.), 181.
Brême, 135.
Brock (J.), 206.
Brumer (V.), 40, 213, 219.
Brun (L.), 89.
Brunelli (B.), 58.
Brunswick (J. de), 101.
Bunch, 37.
Busher (A. H.), 194,
Busser (M.), 161.

Cain (J.) 5.
Campbell (O. J.), 170.
Casella (A.), 206.
Cavalcoli (L.), 279 à 281.
Champion (E.), 1.
Champmeslé, 86.
Chemnitz, 136.
Chostakovitch, 235.
Cioranesco (A. L.), 88 *bis*.
Clewing (C.), 120.
Coblence, 146.
Cologne, 123 147, 149.
Conti (A), 264.
Corneille (P.), 79 à 82, 270.
Couet (J.), 2.
Courteault (P.), 296.
Cracovie, 216 217.
Craig (G.), 182.
Crefeld 148.
Cupeda (D.), 281.
Curzon (H. de), 55.
Cyrano de Bergerac, 83.

Davenant (W.), 165.
Delille (F.), 63.
Derval (P.), 25.
Dessau, 137, 137 *bis*.
Devi (R.), 303.
Dietz (C.), 183.
Dixon (C. M.), 307.
Doreau (Gal), 62.
Douryline (S.), 236.
Draghi, 281.
Draper (J. W.), 168.
Dréano (M.) 78 *bis*.
Dresde, 138.
Dubeux (A.), 64.
Dublin, 185.
Duisbourg 139.
Dunham (T. C.), 103.

Eile (H.), 214.
Ekman (G.) 239.
Elberfeld, 140.
Engler (G.), 205.
Essen, 141.
Etiemble (R.), 268.

Fabre (E.), 252.
Fanciulli (G.), 286.
Faust (A. B.), 108.
Filosofowna (I.), 43.
Flexner (E.), 189.
Folengo (T.), 200.
Ford (J.) 178.
Franceschini (E.), 76.
Freemantle (A.), 263.
Freund (H.), 144.
Furini (M.), 268.

Gall (J.) 34.
Gallwitz (S. D.), 113.
Gantkowski (P.), 45.
Ganzer (K. R.), 116.
Gheusi (P. H.), 66.

Gillhoff (G. A.), 198.
Gladbach, 142.
Glick (C.), 12.
Glowacki (S.), 299.
Goethe, 102, 108, 132.
Goetz (W.), 252.
Goldlewski (W.), 294.
Goucki (W.), 37.
Gorska (A.), 25.
Graff (J.), 132.
Greenwald (G. M.), 171.
Greiner (W.), 123.
Grillparzer, 102, 103, 278.
Grünager (C.), 106.
Grzybovska (K.), 59, 228, 232.
Guena (J. de la), 193.
Guiet (R.), 88.

Hadas (M.), 74.
Hafner, 278.
Hagemeister (E.), 10.
Hall, 160.
Hamburg, 143, 144.
Hamilton (C.), 18.
Hanau, 145.
Hartmann (R.), 30, 31.
Haszreiter (J.), 297.
Hauptmann (G.), 261.
Hebbel 105.
Heifer (K.), 139.
Hertz (A.), 13.
Herzfeld (F.), 112.
Heywood (Th.), 176.
Holbrook (W. M.), 70.
Humperdinck (W.).
Hurt (J.), 269.

Ibsen, 237.
Iowa, 191.
Irving, 182.
Irzykowski (C.), 15.
Iwaszkiwicz (J.), 230, 231.

Jacob (M.), 149.
Jacobs (E.) 237.
Jaloux (E.), 87.
Jolivet (A.), 255.
Jordan (G.), 95.
Jouvet (L.), 9, 252.
Judlin (N.), 94.
Junkers (H.), 273.

Kalek (H.), 275.
Kalicz, 218.
Karpe (P.), 137.
Kelsch (W.), 67.
Kean, 52.
Kemble (F.), 180.
Kienalowski (L.), 46.
Kindermann (H.) 278.
Kindler (H.) 98.
Kirschbaum (L.), 172.
Klemm (W.), 124.
Klinger, 107.
Knight (A.), 101.
Knudsen (H.), 152.
Kobbe (F.), 142.
Koch (H.), 32.
Kochanovitz (G.), 47.
Kochers (P.), 173.
Koesters (H.), 283.
Köhler (A.), 159.
Kordt (W.). 146.
Korzeniewski (B.), 212, 266.
Kosch (W.), 115.
Kosmian (S.), 233.
Kosmian (S.), 216.
Krutsch (J.), 187.
Kuckelsberg (E.), 158.
Kudlinski, 37.
Kühn (H.), 137.
Kummer (F.), 138.
Kuni (M.), 305.
Künkler (K.), 33.

La Force (de), 308.
La Haye, 198.
Langr (W.), 110.
Laport (G.), 93.
Laska (M.), 4.
La Thorillière, 84.
Leipzig, 118, 123.
Lessing, 102, 104, 105, 107.
Letellier, 80.
Leuchs (F.), 250.
Lichnikova (T.), 268.
Lin-Yu Tang, 247.
Lockert (L.), 85.
Looten (C.), 268.
Lope de Vega, 193.
Lorentowicz (J.), 224, 227.
Lübeck, 150.
Luisbourg, 151.
Luxembourg, 269.
Luzzato (V.), 268.
Lwow (N.), 48.

Maaszen (H.), 128, 154.
Mac Candless (S.), 29.
Mac Cleery (A.), 12.
Mac Gutcheon (R. P.), 192.
Mac Millan (D.) 179.
Magius (J.), 150.
Maksimon (G.), 48.
Malander (A. de), 122.
Malburg (F.), 97.
Mannheim, 123, 152.
Marivaux, 87
Markow (P.), 234.
Mars, 51
Marterstieg (M.), 123.
Maugain (G.), 309.
Meckbach (W.), 99.
Meiningen, 219.
Menon (C.), 107.
Mercier (*L. S.*), 271.
Melastase, 88.
Meyerhold, 235.
Michaelis, 107.
Mickiewicz. 40.
Miller (A.), 242.
Miller (C.) 202.
Milocz (C.), 231 *bis*.
Modrzegewska (H.), 59.
Molière, 35, 50.
Molina (T. de), 194.
Monchoux (A.), 268.
Mongrédien (G.), 83.
Montaut (P. de), 25.
Montjean (C.). 50.
Monval (J.), 56.
Moore (L.), 295.
Moore (W.), 81.
Morada (D.), 298.
Moratin, 232.
Moscou, 236.
Moser (H. J.), 207.
Moser (W.). 270.
Mosiol (A.), 301.
Moskvine (I.), 49.
Mozart, 99, 100.
Müller (K. H.), 28.
Müller (W.), 137.
Münster, 153.
Müthel (L.), 252.

Naeseth (H.), 190.
Nestroy, 278.
Nethercot (A.), 165.
Netzle (H.), 284.
New Orléans. 192.
New York, 250. 189.
Nice. 94.
Niessen (C.), 127, 147.
Nietzche, 255.
Nolte (F.). 102.
Novak (J.), 243.

Odell (C.), 189.
Odilon (H.), 136.

O'Hara (F.), 188.
Olsen (C.), 79.
Ongyerth (G.), 254.
Ortmann (J.), 130.
Ortolani (G.), 201.
Ostrowski (W.), 36.
Ostrowski-Naumoff (J.), 300.

Parville (A. de), 68.
Pennink (R.), 274.
Perret (A.), 23.
Perry (H.), 22.
Petersen (C.), 69.
Petit (G.), 71.
Petsch (R.), 3.
Pezolt (R.), 206.
Pfohl (H.), 111.
Pizzetti (J.), 206.
Planer (M.), 112.
Playfair (G.), 52.
Plümicke, 107.
Podorski-Okolow (L.), 231.
Pogodine, 235.
Pouchkine, 230, 231, 235.
Prague, 244 245.
Pratt (N.), 75.
Praviel (A.), 57.
Privitera (J.), 86.
Pusey (W. W.), 271.

Raab (R.), 297.
Rachel, 56, 57
Racine, 85, 268.
Raimund, 278.
Raynouard, 89.
Reichard, 107.
Reinartz-Sieber (D.), 289.
Reinking (W.), 143, 144.
Riga, 123.
Robertson (J.) 104.
Roeder (E.), 156.
Roederer (S.), 90.
Roemisch (B.), 256.
Rogers (F.), 196.
Rossi (A.) 265.
Rostworoski, 230.
Rouché (J.), 25.
Royer (L.), 54.
Rulikowski (M.), 222, 225.
Rutte (M.), 246.

Sachse (J.), 301.
Sadow ki (F.), 58.
Sajic (L.), 244.
Saleski (R.), 174.
Salzer (E.), 2 9 à 281.
Sanesi (J.), 280.
Sappok (G.), 253.
Sarrebrück, 155, 156.
Sauerland (J.), 153.
Schäfer (H.), 109.
Schäfer (L.), 291.
Schazmann (P.), 268.
Schebert-Strausz (A.), 92.
Schick (J.), 191.
Schiller (L.), 23, 38.
Schiller (L.), 39.
Schiller, 107, 132, 268, 270.
Schlegel (J. E.), 272.
Schlenck (H.), 14.
Schlösser (R.), 252.
Schlossmacher (S.), 249.
Schmitz (E.), 121.
Schneider (E. A.), 206.
Schneider (L.), 7.
Schultz (H.), 204.
Schultze (H.), 282.
Sikorski (A.) 215.
Simoni (R.), 209.
Skopnick (G.), 197.
Slewicki (J.), 217.
Sliwickicz (J.) 225, 226.
Sobanski (M.), 220.
Sonner (R.), 293.

Sonrel (P.), 25.
Spencer (T.), 169.
Schwartz (W.), 79, 84.
Schwarzbeck (F.), 131.
Schweinhaupt (G.), 262.
Seidelmann (H.), 137.
Senèque, 74, 75.
Senn (W.), 160.
Sensabaugh (G.), 178.
Severn (M.) 302.
Shakespeare, 37, 167 à 172, 235, 259 à 265, 267, 274.
Sheridan, 266.
Siebert-Didczuhn (R.), 107.
Stadler (E.), 126.
Stahl (E.), 258.
Stefański (K.), 218.
Steinbömer (G.) 252.
Stendhal, 53, 54
Stewart (W.), 268.
Stockholm 241.
Stockwell (L.), 185.
Stormoen (H.), 240.
Stranisky, 278.
Strasbourg, 92.
Strindberg, 238, 255.
Stroedel (W.), 259.
Sturm (H.), 257.
Suhr (W.), 290.
Syruczek (W.), 229.
Szamba (E.), 44.
Szent Ivanyi (B.), 199.
Szlelinski (H.), 47
Sztaudynger (J.), 287.
Szyjkowski (M.), 221.

Tamberlick 55.
Terlecki (T.), 11, 16, 223.
Tonecki (Z.), 39.
Touchard (P.), 235.
Tournant (J), 25.
Traut (E.), 292.
Trevisani (G.), 211.
Trübe (O.). 133.
Trzcinski (T.), 276.

Uberhausen, 157.
Uerz (A.), 129.

Vago (J.), 25.
Vaillant Couturier (P.), 60.
Valentin (E.), 208.
Varsovie, 214. 215, 266.
Verdi (G). 203 à 208.
Vienne, 279 à 281.
Vienot (J.), 25.
Vierehbl (K.), 245.
Vietta (E.), 288.
Vincennes, 71.
Vinson (P.), 1, 63, 65.
Vito (M. de), 77.
Voigt (F.). 261.
Voltaire, 89.
Vretblad (P.), 241.

Wachler (E.), 125.
Wagner (C.). 114.
Wagner (C.), 113.
Wagner (R.), 110 à 112, 115 à 122, 137, 208, 251.
Wahl (P), 137.
Walter (K.). 92, 132.
Wapperal, 158.
Ward (W.), 306.
Watson (S). 24.
Waxmann (J.), 301 *bis*.
Weidemann (A), 206.
Weinberg (B.) 91.
Weller (K), 119.
Wello (H.), 162. 175.
Wenger (C.), 238.
Wery (C.) 42.
Wheeler (C.), 166.
Whiting (B.), 163.

Wieczorkurwiez (B), 47.
Wiedemann (H.). 42.
Wieszner (G.), 96.
Wilde (O.). 181.
Wilkison (W.). 285.
Williams (E.), 82.
Winawer (B), 229.
Witthaus (W.), 260.
Wogue (J.), 51.
Wolff (M.), 264.
Wysocka (S.). 17.
Wyspianski, 36 à 38.

Zagorski (J.), 230.
Zajlich (*P.*), 300.
Zango (A.), 265. 267.
Zawieyski (J), 222 *bis*.
Zawilowski (W.), 226.

SOCIÉTÉ DES HISTORIENS DU THÉATRE

STATUTS

ARTICLE PREMIER. — Entre les personnes qui accepteront les présents statuts, il est formé une société ayant pour titre : Société des Historiens du Théâtre.

ART. 2. — Le but de cette société est de faciliter les recherches de toute espèce concernant l'histoire de l'art théâtral sur les scènes de langue française. Elle s'efforçera de procurer aux travailleurs les occasions de se connaître, de correspondre et de s'entr'aider.

ART. 3. — Son principal moyen d'action sera la publication d'un bulletin servant à faire connaître les documents d'intérêt général peu accessibles, les publications, articles ou livres, concernant l'objet de ses études; les recherches et travaux en cours pour lesquels les auteurs seraient heureux de recueillir des renseignements.

ART. 4. — Le Comité directeur prévu ci-dessous à l'art. 8 aura toute liberté d'envisager par la suite et selon l'intérêt de la société les autres moyens d'action, tels que conférences, congrès, etc... susceptibles de servir efficacement aux fins qu'elle se propose.

ART. 5. — Les ressources de la société se composent des cotisations de ses membres et des subventions qui pourront lui être accordées.

ART. 6. — La société comprend :

Des membres adhérents versant une cotisation annuelle d'au moins vingt-cinq francs; des membres fondateurs versant une cotisation annuelle d'au moins cinquante francs; des membres bienfaiteurs versant une cotisation annuelle d'au moins cent francs.

ART. 7. — Les sociétaires s'engagent :

A payer régulièrement et d'avance leur cotisation; à déposer dans les archives de la société un exemplaire de tous les travaux d'histoire du théâtre qu'ils viendraient à publier; à prêter aux autres travailleurs, dans le plus large esprit de confraternité, l'aide et le secours dont ils pourraient disposer.

ART. 8. — La société est administrée par un comité de neuf membres, élu en assemblée générale et renouvelable chaque années par tiers. Le sort désignera pour les deux premiers exercices les membres soumis au renouvellement.

Les membres sortants sont rééligibles; le vote par correspondance est admis.